

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



**Por Uma Demanda de Identidades. Viagens, Projetos Literários,
Cartas e (Re)Conhecimento em Bernardo Carvalho**

Maria Guiomar Borges Palmeiro

Dissertação orientada pela Professora Doutora Alva Martínez Teixeira,
especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em Estudos Românicos,
Especialidade em Estudos Brasileiros e Africanos

2018

Aos meus pais, que me deixaram ler tudo o que desejei;

à minha família, que se alarga a todos os que amo.

Agradecimentos	4
Resumo	5
Abstract.....	6
Introdução	7
Capítulo 1. A Viagem Enquanto Demanda	14
1.1. Viagens e Projetos Literários.....	14
1.2. A Viagem na Origem do Texto	23
1.3. A Viagem e a Epistolografia – Cartas e Viagens em <i>Mongólia</i> e <i>O Sol se Põe em São Paulo</i>	35
Capítulo 2. Viagem e Identidade	42
2.1. O Deslocamento em Busca da Identidade	42
2.2. Conhecer o Outro : Ocidente e Oriente – Estranhamento e Reconhecimento.....	50
2.3. O Reencontro com uma Identidade Perdida em <i>Mongólia</i> e <i>O Sol se Põe em São Paulo</i>	69
Capítulo 3. O Deslocamento e o Encontro	75
3.1. A Força Motriz da Viagem.....	75
3.2. A Viagem na Origem de Encontros e Desencontros	82
3.3. A Reflexão – Origem e Concretização da Viagem.....	89
Conclusão	95
Bibliografia	97

Agradecimentos

A consecução da presente tese fica a dever-se a um conjunto de vontades e circunstâncias de que a gratidão e a ética obrigam a deixar registo.

Começo, pois, por agradecer à Instituição que acolheu a decisão de concluir um percurso académico começado há muitos anos, com a realização das unidades curriculares que então compunham o Mestrado em Estudos Românicos – Estudos Brasileiros e Africanos, a Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

O regresso à Faculdade de Letras proporcionou o contacto, no Seminário de Literatura Brasileira, com a Professora Doutora Alva Martínez Teixeira, cuja cordialidade, aliada a um profissionalismo exemplar e a uma constante disponibilidade foram, desde o primeiro momento, motivadores, permitindo restabelecer o elo com o trabalho académico. A alicerçar este projeto está a generosidade com que, sem hesitar, colocou ao serviço do meu propósito o seu tempo, empenho, conhecimentos e orientações, que segui e guardo como um tesouro. Sou – serei sempre – grata.

A estes preciosos contributos juntou-se a compreensão e amabilidade daqueles com quem, de forma mais próxima, no estabelecimento de ensino em que exerço as funções de professora, partilho o quotidiano desta profissão – alunos, funcionários, professores e a Direção, com cuja confiança tenho contado ao longo dos anos.

À minha família e aos meus amigos mais próximos agradeço o apoio, agradeço que se tenham mantido tão perto, embora as obrigações profissionais e académicas me tenham mantido tão distante.

Resumo

A presente tese lança um olhar analítico sobre as principais temáticas que atravessam duas das obras do escritor brasileiro Bernardo Carvalho (*Mongólia* e *O Sol se Põe em São Paulo*). A análise concretizou-se por forma a estabelecer a comparação entre os dois textos e, além disso, a verificar de que modo os temas tratados estão presentes nas distintas teias ficcionais que criam. Por serem fulcrais em ambas as narrativas, como na relação que o ser humano estabelece com a sociedade, a viagem e as motivações que a originam, a procura da identidade, as diferenças culturais, o reconhecimento e o encontro foram as questões sobre as quais produzimos uma leitura reflexiva.

O trabalho aqui desenvolvido, constituído por três capítulos, interpreta a viagem como uma demanda. O primeiro capítulo coloca o enfoque nas viagens e nas razões que presidem à sua concretização, assim como nos textos que habitualmente lhe estão associados, quer na qualidade de relatos que testemunham o deslocamento (cartas e diários), quer numa perspectiva ficcional, em estreita relação com as obras seleccionadas.

O segundo capítulo, em que predominam as questões suscitadas pela construção identitária, procura examiná-las à luz da dicotomia Ocidente-Oriente e da forma como essa dicotomia percorre as narrativas analisadas.

O terceiro capítulo constitui uma reflexão em torno da viagem entendida como força geradora de encontros, mas também de ocasionais desencontros. No seu carácter transformador, a viagem é perspectivada como um percurso circular, que começa e se encerra com a inquietação que domina o pensamento humano.

Palavras-chave: Viagem, deslocamento, demanda, identidade, reencontro.

Abstract

The actual work analytically considers the main subjects present in two of the books written by the brazilian author Bernardo Carvalho (*Mongólia* and *O Sol se Põe em São Paulo*). The analysis aimed to establish a comparison between the two chosen texts and, additionally, to observe the specific way in which those main subjects go throughout the texts, apart from observing the fictional structure they create.

This thesis, formed by three chapters, considers the journey as a search. The first chapter emphasizes the issue of the journey and the reasons to perform it, as well as the texts usually related to it, both as travel narratives, able to give testimony of human travelling movements (letters and diaries), or as literature perceived like fictional material, bearing in mind a strict relation to the selected books.

The second chapter, in which the issues related to identity composition are prominent, tries to examine the dichotomy Occident-Orient and the way this dichotomy crosses the interpreted narratives.

The third chapter consists on a reflection about the journey, considered as the power that compels to reunion, but also, on certain occasions, to disruption. Having a transformational capacity, travelling is seen as a circular movement that begins and has its end with the questioning ruling the human thoughts.

Key words: Journey, displacement, search, identity, reunion.

Introdução

Quando eu era muito novo e sentia em mim o impulso irreprimível de estar em qualquer outro sítio, foi-me assegurado por pessoas de idade madura que a maturidade curaria este desejo ardente. Quando os anos me indicavam como amadurecido, o remédio prescrito foi a meia-idade. Na meia-idade, asseguraram-me que uns anos mais acalmariam a minha febre [...]. Nada surtiu efeito. (*Viagens com o Charley*, John Steinbeck).

Há, na essência humana, uma inelutável inquietude que frequentemente determina o deslocamento, neste ou naquele sentido, por esta ou por aquela razão, por vezes, sem razão tangível que justifique o anseio por outros lugares, sem razão que fundamente o ‘impulso’ que faz com que, um dia, esses lugares sejam alcançados.

Por oposição a esse desassossego, a essa comoção que tem dominado, quer a história da Humanidade, quer a Literatura, Fernando Pessoa, pela voz de Álvaro de Campos, fala do “sossego” e da “tranquilidade” de não ter que fazer as malas, de não ter que partir e não ter que chegar, contrariando a intranquilidade da partida – o poema “Na véspera de não partir nunca [...]” (PESSOA, 1980, pp. 62-63) sintetiza, num texto lírico, a inquietação que tão frequentemente está na origem da viagem.

Há, com efeito, um bulício interior que ao longo de séculos tem feito com que o ser humano procure, fora de si e longe do seu lugar de origem, aquilo que lhe é desconhecido, ou aquilo que é conhecido, mas, em certa medida, intangível – salvo se à inquietude suceder o desejo de *ir* e se a esse desejo se juntar a energia que o concretiza. É desta forma que se desencadeia a ação que designamos por *viagem*, uma ação que atravessa as obras que constituem o *corpus* do presente texto – *Mongólia* e *O Sol se Põe em São Paulo*, de Bernardo Carvalho¹ – e que aqui se elegeu como a temática fulcral a partir da qual se abordarão aspectos que com ela se relacionam nestas obras.

A escrita diarística e a epistolografia têm sido, na Literatura, aliados fiéis da narrativa que dá conta de viagens e, consequentemente, dos anseios e aspirações que levam ao encontro com o

¹ Por forma a facilitar a leitura do texto, as referências às obras estudadas serão feitas através das seguintes abreviaturas: MO, para a obra *Mongólia*; SPSP, para a obra *O Sol se Põe em São Paulo*, seguidas da indicação do número das páginas em que constam as citações a que se recorreu.

Outro, assim como da descrição desse encontro e do espanto que provoca. Na prosa de Bernardo Carvalho, escritor, tradutor e jornalista brasileiro, com obras publicadas entre 1993 e 2016, os acontecimentos que se desenrolam em lugares distantes do país de origem das personagens compõem o cenário para a reflexão, para o comentário, para a problematização sobre a essência humana e sobre a própria literatura, a que a carta e o diário dão forma. Estes subgêneros da narrativa possuem características que se moldam plenamente à partilha de vivências e à reflexão sobre o cotidiano. Ao discorrer sobre a narração, em texto que a trata numa perspectiva diacrónica, apresentado por Tzevetan Todorov, B. Eikhenbaum recorda que “a forma epistolar permite as descrições pormenorizadas da vida mental, da paisagem observada, dos personagens [...]. A forma literária de notas e de recordações dá livre curso às descrições ainda mais pormenorizadas dos costumes, da natureza, dos hábitos, etc.” (EIKHENBAUM, 1978, p. 79). Também o diário possui características específicas, passíveis de promover e facilitar o registo de experiências ou de acontecimentos que se afastam da rotina, pelo seu carácter excepcional – “As características essenciais do **diário** narrativo têm que ver directamente com as motivações que o originam: a necessidade de ir anotando os incidentes de uma viagem [...], uma experiência profissional estimulante [...], uma situação anormal [...]”. (REIS & LOPES, 1990, p. 99) [SIC].

Cartas e diários constituem, com efeito, formas privilegiadas de registar memórias e são os elementos que formam o eixo em torno do qual giram as obras analisadas, a revelar o carácter da escrita de Bernardo Carvalho – a viagem age como ideal e ideário de uma escrita que, assim, procura abarcar a plenitude de um mundo além-fronteiras, o que inclui ultrapassar as fronteiras do próprio indivíduo. Assim forja o escritor a expressão com que almeja abarcar a realidade. Em introdução a entrevista a Bernardo Carvalho, realizada em 2008, Natalia Brizuela sintetiza da seguinte forma o desejo do autor de ir, através da escrita, além do que lhe oferece o olhar ou a realidade mais próxima:

At a time when much Brazilian literature is marked by its contamination with “facts” and “reality,” Bernardo insists on the power that literature and fiction derives, first and foremost, from its uselessness. Which is of course completely paradoxical because his writing method—at least since his 2002 novel *Nove Noites* (Nine Nights), the book that secured his success and visibility both at home and internationally—is to travel to those places where his novels will be set: the heartland of Brazil, Mongolia, Japan, and, recently, Russia. Carvalho travels, then, not to use literature as a document, but to secure, through the allure of the word, the unfailing strength of invention. He travels in order to step outside of himself completely when beginning to write. Literature, for him, comes not from a comfort zone but rather a minefield. Frustrated writers, voracious readers, characters out of place, secrets or codes to be discovered and

revealed, disappearing worlds, are only some of the recurrent tropes in his writing. (BRIZUELA & CARVALHO, 2008, s.p.).

No caso da obra *Mongólia*, o diário e o “papel” que no texto será designado por carta-diário (escritos por dois entre os três narradores que dão a conhecer os acontecimentos que compõem a narrativa) entrelaçam-se para explorar, nas suas múltiplas facetas, o encontro com lugares e pessoas a que se acede pelo deslocamento.

A obra revela um intrincado conjunto de acontecimentos, narrados a partir de fragmentos de cartas e diários, por três narradores que, por serem distintos na forma como se integram na narrativa, em que também participam, e no relato que dela fazem, contribuem para ampliar a teia que a obra constitui, na medida em que cada um dos narradores fornece visões diversas da realidade e dos acontecimentos a que dá expressão.

A morte de um dos narradores, a personagem que é designada em *Mongólia* por Ocidental², num tempo e num lugar distantes dos acontecimentos fulcrais, fornece o mote para que aquele que aqui designaremos por primeiro narrador (um ex-diplomata que se arvora em escritor) clame para si a empresa de dar voz aos outros dois narradores: o Ocidental (jovem diplomata chamado a investigar o desaparecimento de um compatriota, seguindo-lhe os passos) e o Desaparecido (um jovem fotógrafo brasileiro que se perde na vastidão da Mongólia, em busca de um mito, de uma lenda, de um lugar, enfim, de uma imagem).

A busca do fotógrafo, que resulta no seu desaparecimento, é uma viagem às inquietações da personagem enquanto indivíduo; a busca do Ocidental, que é uma viagem por aquele país, mas é também uma viagem ao passado da personagem à procura do seu lugar no mundo (“Estamos voltando para casa.” (MO, p. 234))³, termina quando o fotógrafo é encontrado. A narrativa, por sua vez, termina com o encontro (simbólico, porque um deles está morto e dele apenas resta a memória) dos três narradores em “missa celebrada a pedido da viúva” (MO, p. 235) do Ocidental. O que aparentemente não cessa, e disso dão conta as peripécias ao longo da narrativa, é o questionamento na origem da demanda, que as palavras do Ocidental

² Pese embora o facto de “O nome [ser] um elemento importante na caracterização da personagens, tal como acontece na vida civil em relação a cada indivíduo” (SILVA V. M., 1984, p. 704), Bernardo Carvalho não dá a conhecer, na obra *Mongólia*, o nome das personagens principais, como não dá a conhecer o nome do primeiro narrador, que designámos assim por ser o que primeiro narra, no texto. No entanto, existe uma estreita relação entre as características essenciais das personagens, que as associam a um “determinado meio sociológico e telúrico” (SILVA V. M., 1984, p. 704), e os nomes que o texto lhes atribui e que aqui foram mantidos.

³ O Ocidental é irmão do fotógrafo – fruto de uma relação extra-conjugal do pai, tivera na adolescência um encontro fugaz com o irmão que mais tarde é incubido, por inerência da carreira diplomática, de procurar – “Justo no dia em que ele foi procurar o pai no escritório, o irmão menor, filho da mulher com que o pai tinha se casado, estava sentado numa poltrona, na sala de espera. Ao lado da secretária. Era um menino de cinco anos [...]” (MO, p. 237).

confirmam: “Fico com a impressão de estar avançando numa rede de mentiras que se auto-reproduz. [...] Nada prova nada, e ainda assim seguimos em frente. O desaparecido atrás do manuscrito, e agora eu atrás dele.” (MO, pp. 191-192). O manuscrito a que alude esta citação, contendo revelações sobre a única possibilidade de aniquilar o budismo (o Antibuda), feitas a um velho lama cuja trajetória o fotógrafo persegue, torna-se crucial no seu percurso e confirma o enfoque colocado na demanda: o fotógrafo desaparece por altura da sua segunda incursão no interior da Mongólia, em busca de um manuscrito que lhe revele um lugar que deseja fotografar, depois de ter decidido, já prestes a deixar o país e à revelia do guia que o acompanhara na primeira incursão, “[...] partir de novo, em busca ninguém sabia do quê [...]” (MO, p. 45). O facto de a narrativa colocar em destaque a ideia de que é em busca de algo que as personagens se deslocam leva a considerar que na origem dos sucessivos deslocamentos está a demanda, entendida como algo que não se esgota, por resultar de um processo interior, reflexivo, como ao longo do presente trabalho tentaremos comprovar.

Também em *O Sol se Põe em São Paulo*, a escrita de Bernardo Carvalho é marcada pela demanda, num entrecho que destaca a constante procura da identidade perdida, e a viagem é, alternadamente, o motivo da perda dessa identidade e o mote para a possibilidade de reavê-la. Nesta obra, a narrativa, frequentemente alicerçada no conceito de Literatura e na problematização em torno da escrita, inicia-se com o inusitado encontro entre um homem falhado na sua ambição de ser escritor e uma anciã de origem japonesa. Este encontro constitui o mote para traçar o percurso das personagens, através de recuos e avanços que constituirão uma trama em que os acontecimentos albergam outros acontecimentos e que dá a conhecer a dupla identidade da anciã. Da vida dessa anciã (que se apresenta como Setsuko, mas que é também Michiyo), a narrativa desvenda um casamento que, na juventude, não desejou; desvenda a relação com um marido que, em virtude da guerra e por iniciativa do pai, foi privado da própria identidade, ao assumir a identidade de outro homem; desvenda o facto de ter atravessado a vida com o pensamento num ator de teatro kyogen em quem depositou a esperança do amor e da restituição de um elo perdido com o casamento e com a vida de que paulatinamente se afastou. Ao narrador, distanciado das origens nipónicas e frustrado na tentativa de ser escritor, a anciã entrega uma carta que o levará ao Japão, numa viagem que o fará regressar à sua cultura de herança e que permitirá restituir a identidade ao homem que, na juventude, casara com a idosa japonesa e que, por uma série de peripécias associadas à apropriação da identidade de outrem e à Segunda Guerra Mundial se perdeu de si próprio.

Em ambas as obras, a viagem permite às personagens o resgatar do que as define como seres ímpares, a sua individualidade. Estabelece, além disso, a ponte entre o Ocidente e o Oriente. Assim, viagem, identidade e a dicotomia entre Ocidente e Oriente constituíram-se como temáticas fulcrais na elaboração do presente trabalho.

Com efeito, o carácter significativo da viagem nas obras em análise e o papel que assume na procura da identidade determinaram a escolha do título e dos assuntos a desenvolver nos dois primeiros capítulos desta dissertação. Examinou-se, numa perspectiva de análise literária, a temática da viagem, que surge, quer em *Mongólia*, quer em *O Sol se Põe em São Paulo*, associada a um sentido de procura, de demanda essencial, e que frequentemente conferiu a diários, cartas e roteiros o carácter de textos significativos no âmbito da Literatura. A viagem será, nessa dimensão, tratada no primeiro capítulo – a ação resultante de uma inquietação que se constitui como estímulo e a que se associa, como consequência, um projeto de escrita.

Se no primeiro capítulo se procura avaliar o papel da demanda no encetar da viagem e os registos, mesmo os ficcionais, que dela dão testemunho, o segundo capítulo trata, essencialmente, da relação entre a viagem e a procura de identidade, questão essencial nas obras estudadas e cuja análise crítica procurou fazer-se no presente trabalho – o deslocamento, que se fez quer de Ocidente para Oriente, quer de Oriente para Ocidente e, ainda, em movimentos internos em cada um dos países (re)tratados, produziu o encontro com o *Outro*, mas originou também o encontro com uma identidade perdida: em *Mongólia*, foi a viagem para Oriente que fez com que o fotógrafo acreditasse que encontraria algo que perdera, ou que não conhecera ainda e por que, não obstante, ansiava. Foi essa viagem, ainda, que permitiu o encontro entre o jovem fotógrafo, designado por Desaparecido, e o Ocidental, de quem, afinal, era irmão. Por sua vez, em *O Sol se Põe em São Paulo*, assume especial interesse a questão em torno de um Japão que a geração dos netos e bisnetos dos imigrantes japoneses deseja esquecer, em alguns casos, ou que, em outros casos, deseja reencontrar⁴. Assume também relevo a forma como o narrador irá, inevitavelmente, na investigação que desenvolve e na viagem que empreende ao Japão, ao encontro desse lugar e dessa cultura que, no seu caso, não eram, à partida, motivos de interesse.

À análise crítica realizada em torno dos assuntos que foram considerados estruturantes nas duas obras, e que será feita nos dois primeiros capítulos desta dissertação, dar-se-á

⁴ É assinalável a diferença de atitude do narrador e da irmã face à cultura de origem: enquanto o narrador rejeita as manifestações dessa cultura, a irmã valoriza-as e vai, inclusivamente, viver para o Japão, adotando o modo de vida local.

continuidade no terceiro capítulo, procurando estabelecer a relação entre o deslocamento, aquilo que o determinou, as motivações e razões para a sua concretização, e o que desse deslocamento resulta. Na verdade, em ambos os textos do *corpus*, a força motriz da viagem, entendida como a motivação, como o impulso capaz de gerar o movimento humano, está associada à necessidade de encontrar ou reencontrar algo cuja existência se supõe ou que se deseja restituir à sua ordem natural, ainda que esse encontro seja um desejo que nem sempre se concretize ou que não se concretize como esperado. Procurámos, no terceiro capítulo, confirmar a natureza e as consequências desse impulso.

A metodologia utilizada no presente trabalho teve como ponto de partida a leitura das obras propostas (*Mongólia* e *O Sol se Põe em São Paulo*, de Bernardo Carvalho) e uma análise que se pretendeu crítica e assente em textos quer teóricos, quer literários, que, de alguma forma, pudessem vir a pretexto da leitura dos textos de Bernardo Carvalho. A essa leitura, realizada com o intuito de complementar a leitura do *corpus*, seguiu-se uma reflexão, que procurámos que tivesse um carácter sistemático, sobre os principais temas seleccionados para a análise da obra.

Ao longo da análise que desenvolvemos e que procurámos aprofundar a partir de ideias que perpassam as narrativas, decorreram leituras paralelas, para as quais o *corpus* constituiu um mote e que originaram considerações sobre as obras.

Assim, pensar e repensar temas como o encontro, o deslocamento ou a identidade, tal como encontrar a relação que entre estes temas é possível estabelecer, foi uma tarefa que procurámos desenvolver com carácter metódico e sistemático.

De tal forma estas leituras e o conhecimento de outros textos se tornaram relevantes que, amiúde, surgiam novos textos que íamos tomando como referência e com os quais íamos estabelecendo contacto. Logo, as obras lidas foram um pretexto para outras leituras, para reflexões constantes e para o aprofundar dos temas abordados.

Com efeito, no decurso da leitura, da análise das obras e do aporte que outras leituras trouxeram a essa análise, deu-se um amplificar das temáticas originariamente abordadas no presente texto. Para isso, estabeleceu-se, quando possível, paralelo com conceitos filosóficos, pese embora o facto de não ser esse o objetivo primordial da análise.

Na verdade, procurou-se que todo e qualquer tema ou texto que se relacionasse, numa perspectiva dos estudos humanísticos, com as obras, servisse de alicerce e contribuísse para sustentar o conteúdo desta dissertação.

Complementámos, pois, o raciocínio a que sobre as obras demos expressão com conceitos trazidos da Filosofia, da Psicologia, da Etnografia, da Geografia. Estamos, assim, em condições de afirmar que a base que constituiu a primeira leitura e a primeira análise das obras foi sendo preenchida, nos seus espaços vazios, nos espaços que era possível preencher para consolidar uma leitura comparativa das obras. A análise foi sendo gradualmente completada com informações, conhecimentos, conceitos e, em termos concretos, citações que permitissem trazer à tese um cariz revelador do pensamento humanista e, simultaneamente, a tornassem original, tentando, além disso, colocar em destaque a contemporaneidade das obras e o facto de darem expressão a conceitos de distintas áreas do conhecimento.

Elaborar sobre textos tão ricos e de tão abrangentes temáticas, como se revelaram os textos de Bernardo Carvalho, uma análise que possamos considerar satisfatoriamente original e sustentada pela teoria e por bibliografia significativa é uma tarefa mais difícil e mais ampla do que, à partida, conseguimos imaginar. Foi, nessa medida, necessário não só reunir informação que permitisse dar expressão ao que pensamos sobre os temas tratados (viagem, identidade, perda de identidade, encontro e reencontro, a importância dos aspectos etnográficos), como realizar leituras que se foram alargando, pelo que, a certa altura, o nosso olhar e a nossa concentração sobre a literatura disponível passou, na medida do possível, a voltar-se para tudo o que levemente tocasse os temas e os conteúdos passíveis de serem encontrados no *corpus*.

Capítulo 1. A Viagem Enquanto Demanda

1.1. Viagens e Projetos Literários

Quando a ideia de percorrer um caminho se alia a uma motivação capaz de aguçar a vontade de partir, o viajante enuncia na primeira pessoa o verbo ‘ir’ e sabe-se que ao intento de se deslocar de um ponto a outro sucederá a concretização do projeto. A motivação para pô-lo em prática pode ser de múltipla e diversa ordem. Por vezes, o viajante, acometido desse desassossego que lhe domina o pensamento, não precisa de mais do que um pretexto⁵. Com efeito, a viagem é um desafio que começa quando a ideia de partir se insinua na mente humana, não sendo sempre relevante aos olhos de todos, ou mesmo tangível, aquilo que a justifica.

Nas obras analisadas, a adesão a esse ‘desafio’ marca o carácter das personagens e, por consequência, determina decisões de que resultam deslocamentos. Na obra *Mongólia*, a propósito da narrativa da morte da personagem do Ocidental, assassinado no Rio de Janeiro na sequência de uma tentativa de resgate a um filho sequestrado, o primeiro narrador dirá que “a impaciência e o destino o impeliam irremediavelmente na direção do perigo” (MO, p. 14) – este traço da personalidade do Ocidental marca os acontecimentos vividos pela personagem na viagem pela Mongólia em busca do fotógrafo desaparecido e, na perspectiva do primeiro narrador, terá conduzido ao seu derradeiro deslocamento, em direção ao resgate do filho e à própria morte – “O jornal diz que ele morreu num tiroteio entre a polícia e uma quadrilha de sequestradores, quando ia pagar o resgate do filho menor no morro do Pavãozinho” (MO, p. 11).

A mesma ansiedade pelo desconhecido, o mesmo gosto pelo desafio, podemos reconhecer na obra quando Ganbold, que fora guia do fotógrafo na Mongólia e que acompanhará o Ocidental na primeira fase da sua busca, conta a esta personagem que deixara o fotógrafo no aeroporto, prestes a regressar ao Brasil, e que o fotógrafo, à revelia do seu primeiro guia e contrariando imposições práticas e legais, como a falta de dinheiro ou o visto expirado, decide

⁵ Na obra *Viagens na Minha Terra*, obra ficcional paradigmática da literatura portuguesa no que à temática de viagens concerne, o narrador faz eco do pensamento que domina o viajante quando intenta a viagem e da variedade de motivações na origem do projeto: “Era uma ideia vaga, mais desejo que tenção, que eu tinha há muito de ir conhecer as ricas várzeas desse Ribatejo, e saudar no seu alto cume a mais histórica e monumental das nossas vilas. Abalam-me as instâncias de um amigo, decidem-me os disparates de um jornal, que por mexeriquice quiseram encabeçar um desígnio político, determinando a minha visita. Pois por isso mesmo vou: — pronunciei-me.” (GARRETT, 1997, p. 9).

permanecer na Mongólia: “Foi uma decisão repentina dele, que eu não conseguia entender. O percurso que ele queria fazer era uma loucura naquela época do ano.” (MO, p. 61).

Por seu turno, a obra *O Sol se Põe em São Paulo* coloca o leitor perante uma narrativa cujos acontecimentos assentam na obsessão do narrador por alcançar o âmago de um misterioso enredo que lhe é contado pela velha dona de um restaurante japonês em São Paulo: “Ela pode ter calculado tudo, mas menosprezou o alcance da minha obsessão.” (SPSP, p. 105).

Em ambos os casos, a intenção de alcançar algo que se insinuou como um desejo no espírito de quem parte, mas que acaba por se tornar uma convicção, faz-se presente e determina o deslocamento.

Na génese desse “saber só d’experiências feito” (CAMÕES, 2011, p. 132) a que alude Camões e que a viagem frequentemente encerra está o espanto⁶ que provoca no Homem o mundo que o rodeia, mas está também o espanto antecipado que lhe causa aquilo que não conhece. Nas palavras do sociólogo brasileiro Octavio Ianni, no livro *Enigmas da Modernidade – Mundo*, encontrámos contributo para alicerçar a ideia de que, ao romper fronteiras, o Homem procura surpreender-se com outros espaços e outros mundos: “São muitos os que buscam o desconhecido, a experiência insuspeitada, a surpresa da novidade, a tensão escondida nas outras formas de ser, sentir, agir, realizar, lutar, pensar ou imaginar.” (IANNI, 2003, p. 13).

De facto, o desconhecido e o que está para além do que consegue observar e compreender quando observa o mundo que o rodeia exerceram, desde sempre, sobre o ser humano, um fascínio que o impele a conhecer mais. Ultrapassar os limites do que está à vista é, pois, uma vontade que vai constituir-se, ao longo dos tempos, como empresa – a empresa da viagem.

A viagem inicia-se, antes de mais, com um pensamento, que aos poucos se vai adensando, ganhando forma e que, assim, se torna projeto. Esse projeto, mais ou menos espontâneo, mais ou menos instantâneo, funda-se na procura. O viandante é, de facto, aquele que anda em busca de algo; seja sob que forma for, procura uma resposta e parte porque no ‘mundo em torno’ não encontra a resposta que procura.

⁶ Recorde-se, a este propósito, o conceito filosófico que, ao longo dos tempos, tem dominado o pensamento humano e as correntes filosóficas que gerou: “[...] Aristóteles diz que os homens são levados a filosofar em virtude do «espanto»: do «espanto» que sentem quando, face aos acontecimentos do mundo ignoram as suas «causas». Contudo, a palavra grega *tháuma*, que traduzimos por «espanto», tem um significado muito mais intenso: indica também o assombro atónito face ao que é estranho, imprevisível, horrendo, monstruoso.” (SEVERINO, 1986, p. 11).

Em *Mongólia*, a procura de um lugar que o fotógrafo não sabe onde fica, mas pelo qual anseia, é exemplo desse espanto que desencadeia a procura: “Estava obcecado por um lugar, mas não sabia onde ficava, queria fotografar aquela paisagem de qualquer jeito. Partiu sozinho, a cavalo.” (MO, p. 79). Esta inquietação acerca de um lugar que desconhecia, que nunca vira, mas que, de alguma forma, inscrevera no seu subconsciente, é o paradigma do sentimento que motiva a busca e que, por sua vez, origina o deslocamento.

Outros fatores, exteriores à vontade intrínseca de obter respostas transpondo limites, podem, contudo, concorrer para desencadear a procura. “Tínhamos que mandar alguém à procura do rapaz.” (MO, p. 17), lê-se em *Mongólia*, na sequência do desaparecimento do fotógrafo e da ordem que o primeiro narrador recebe: a de enviar alguém em busca do jovem desaparecido. A procura é, neste caso, uma missão; a interrogação que leva ao deslocamento surge como consequência dessa missão, emana da própria demanda e torna-se prioridade para o Ocidental: “[...] o Ocidental não estava interessado nas pessoas. Não tinha tempo a perder. Estava à procura de uma pessoa.” (MO, p. 180). A inquietação mantém, mesmo quando associada à vontade de cumprir um dever, um papel fulcral nessa procura que originou o deslocamento e que é geradora da perseverança, essencial à consecução do objetivo estabelecido: “[...] o Ocidental insistia em seguir para o sul para Döröo Nuur, numa última tentativa de encontrar o desaparecido.” (MO, p. 209), lê-se em *Mongólia* numa passagem que confirma a preponderante vontade de alcançar o que se procura.

Em *O Sol se Põe em São Paulo*, quando o narrador se apercebe de que a casa de Setsuko (a dona do restaurante japonês, em São Paulo, com quem encetara diálogo e que o desafia a comparecer a um encontro porque deseja fazer-lhe revelações passíveis de serem passadas à escrita) desaparecera e que a mulher não comparece ao encontro, concentra-se na vontade de penetrar no âmago de um mistério que deseja intensamente desvendar e cuja revelação está associada à deslocação aos lugares que compõem o cenário desse mistério: “Passei da perplexidade à raiva. Tinha sido enganado, enredado numa história da qual já não me podia livrar. Eu queria o resto, o fim.” (SPSP, p. 95). Neste caso, a vontade de saber o que ainda não lhe fora contado prevalece e o narrador enceta a procura da verdade.

Aquele que se desloca quer, sobretudo, conhecer: quer tomar o pulso a um lugar, quer desvelar a verdade, em qualquer dos casos, quer conhecer o que até então apenas lhe havia sido comunicado por qualquer outro modo que não o da sua própria experiência, ou o que vislumbrou sem, contudo, ter confirmado.

A viagem é, pois, o movimento que iniciam aqueles que procuram algo, para lá do seu universo quotidiano e para lá das fronteiras que lhe são próximas, alargando o seu conhecimento a um mundo constituído por uma diversidade que almejam descobrir⁷.

Na origem da viagem está, assim, o desejo de descobrir um mundo que, embora possa não ter ainda assumido contornos físicos aos olhos de quem a ele aspira, lhe vai dominando o espírito e assume a forma de uma constante inquietação. É este desejo de ultrapassar os limites do que está imediatamente ao seu alcance que determina a busca que levará o viajante a afastar-se do lugar em que se encontra, dominado pela demanda de lugares a que até então acedeu em pensamento ou pela curiosidade sobre acontecimentos cuja verdade desconhece.

Assim como o viajante de outros tempos e de outras narrativas procurou outros mundos a que chegar e que pudesse dominar, assim como o viajante moderno procura tornar real e tangível a experiência de alcançar um mundo que apenas conheceu virtualmente, também o fotógrafo de *Mongólia* ou o narrador de *O Sol se Põe em São Paulo* partiram porque a si próprios se impuseram uma procura.

Em ambas as obras, os deslocamentos das personagens obrigam a traçar numa espécie de mapa mental, construído à medida da narrativa, a trajetória que empreendem.

Mongólia, de Bernardo Carvalho, constitui-se como um romance que é relato de diferentes viagens, apesar de não encerrar, na sua génese, o desejo de se assumir como tal; trata-se de um relato desde logo sugerido pelo mapa apresentado nas páginas que precedem a narrativa (MO, pp. 8-9) e pelos títulos das três partes em que se divide a obra (*1. Pequim-Ulanbaatar; 2. Os montes Altai; 3. O Rio de Janeiro*). Sonia Miceli, na tese *De Cartas e Mapas. Livro, Viagem e Paisagem em Bernardo Carvalho e Ruy Duarte de Carvalho*, lembra que este mapa “antecipa a trajetória da narrativa” (2016, p. 183). Assinala que se trata de um mapa que “reproduz os percursos das personagens” (*idem*, p. 183), enquanto, por outro lado, “anula a dimensão temporal de cada uma das narrativas” (*idem*, p.183). O facto é que a informação que o mapa contém foge à informação que habitualmente se procura num mapa e, por isso,

⁷ Na nota introdutória à obra *O Imaginário das Viagens – Literatura, Cinema, Banda Desenhada*, os organizadores sintetizam o perfil dos muitos viajantes que atravessaram diferentes épocas, procurando confirmar que, de modo sistemático, aquilo que o Homem empreende é, intrinsecamente e de forma metódica, uma demanda: “Respondendo ao apelo do mar, da estrada, do deserto, homens e mulheres estão sempre a caminho, sempre em movimento, trilhando o mundo em busca de outro lugar, o lugar de outra coisa, indefinível e enigmática, que se manifesta sob formas variadas como o Graal, a pimenta, os tesouros, as cidades submersas, a lua [...]”. (ÁLVARES, CURADO & SOUSA, 2013, p. 11).

permite seguir o percurso das personagens, embora não de forma sequencial, como sequencial não é a ordem dos acontecimentos. A obra resulta, pois, da composição das diferentes viagens: é uma a viagem do primeiro narrador, de Pequim para o Brasil e da vida ativa para uma vida em que finalmente lhe resta tempo para um projeto que afirma ter adiado, o projeto da escrita; é outra a viagem do fotógrafo, capaz de perseguir até ao suposto e anunciado limite da exaustão um lugar que idealizou; é outra ainda a viagem do Ocidental em busca do fotógrafo desaparecido. Anterior a estas, a viagem do autor, que em Junho de 2002 chega à Mongólia, depois de ter obtido uma bolsa de criação literária atribuída pela Fundação Oriente, em parceria com a Editora Livros Cotovia, para encetar uma viagem de dois meses e 5.000 quilómetros a percorrer o país⁸.

A cada uma destas viagens preside um desejo e é esse desejo que semeia no pensamento humano o anseio de partir numa demanda com motivações distintas em cada indivíduo, mas com um elemento comum: a convicção de que só o ato de *Ir* contribuirá para alcançar o conhecimento e, assim, aceder à verdade. Trata-se de um ato que põe em confronto o mundo que se alcança com o olhar e o mundo que se procura para lá do olhar.

Em *O Sol se Põe em São Paulo*, Setsuko, protagonista que dá vida à multiplicidade de acontecimentos narrados e que assume na obra uma dupla identidade, vai, em determinado momento da sua juventude, viver com Michiyo (Setsuko é, na realidade, o *alter ego* de Michiyo) – “Arrumou as malas e saiu de casa de manhã cedo, sem se despedir de ninguém [...]” (SPSP, p. 43), mais tarde, com o fim do seu casamento, vai viver para Tóquio – “[...] decidiu se mudar para Tóquio...” (SPSP, p. 89) – e, ainda mais tarde, em busca de Jokichi (o homem com quem se casara e que acreditava que se suicidara por não suportar o peso de ter causado a morte de outro homem) parte para o Brasil – “Vim para São Paulo apenas com o

⁸ Sobre a obra *Mongólia* e a viagem de Bernardo Carvalho, pode ler-se em conteúdo publicado *online* da revista *Época*, consultada em junho de 2018: “Trata-se de um dos melhores livros de um escritor que se impôs como regra romper com a lógica linear e formular outra ordem no interior da narrativa. Carvalho redigiu o livro com base na viagem que fez à Mongólia entre junho e agosto de 2002, com uma bolsa de sua editora portuguesa [Editora Cotovia. A bolsa foi atribuída em parceria com a Fundação Oriente de Lisboa – Cf. <https://www.companhiadasletras.com.br>]. Encantado pelos livros de aventura infanto-juvenis e pelos romances marítimos de Joseph Conrad, o autor conta que se deixou carregar pela fantasia. 'Quando a gente viaja para um lugar estranho, experimenta uma alucinação permanente', explica. 'Dei rédeas à alucinação. Acabei fazendo a melhor viagem de minha vida. Agora, é antes e depois dela.' A ruptura se reflete na obra. Até *Nove Noites* (2002), que conta a fascinante busca de um suicídio remoto na selva amazônica, a escrita de Carvalho procurava uma história, e esta visava demonstrar uma premissa predeterminada. Os termos se inverteram, e o enredo passou a preceder a escritura. Com *Mongólia*, Bernardo Carvalho abandonou a demonstração do esquema para se embrenhar no alto deserto da ficção. Lá, descobriu a humanidade.” (GÍRON, s.d., consultado em <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,,EPT615495-1661,00.html>).

nome da cidade onde o sujeito que se apropriara do nome de Seiji tinha morrido.” (SPSP, p. 153).

Mesmo quando desencadeada por fatores externos ao indivíduo, existe na origem da viagem uma inelutável inquietação primordial. O deslocamento de Setsuko (ou de Michiyo) é, ao longo da obra, um deslocamento na direção da sua própria identidade (que levará à fusão de *ego* e *alter ego*); é também um deslocamento no sentido da liberdade e do abandono do passado e, finalmente, no sentido do reencontro com a identidade e com o passado, que assim se clarificam.

Quando a obra dá conta de que Setsuko vai viver com Michiyo, percebe-se que a espera já não é uma alternativa para a personagem e que a demanda e a vontade de cumprir um desígnio se sobrepõem ao que é admitido como apropriado – “[...] Setsuko estava farta do papel e da espera a que havia sido condenada pelas convenções. Estava farta daquela farsa.” (SPSP, p. 42). A fuga às convenções sociais pressupõe, no caso desta obra, um deslocamento, e esse deslocamento é consequência de uma procura: a da liberdade de agir sem os grilhões do que é considerado adequado, de acordo com os ditames da sociedade, que o tempo e lugar, naturalmente, impõem.

Quando Michiyo abandona o casamento ou quando, mais tarde, parte para o Brasil, o que se verifica é a procura de um espaço geográfico que, em certa medida, acolha as suas angústias e resolva os seus dilemas, incluindo o da identidade. Adivinha-se, além disso, a procura da verdade, da sua verdade individual, uma verdade que parece já não ter ao alcance no lugar em que se encontra e que, por isso, a obriga a partir.

Podemos afirmar que, em qualquer destes movimentos ‘na direção de’, o que existe é, pois, uma demanda. Partiram em demanda de algo as personagens das obras que elegemos, assim como todos aqueles que, em diferentes épocas e sob a influência de diferentes motivações, empreenderam viagens que os forjaram como heróis, perpetuados em longas narrativas.

Num lugar, mais privilegiado ou menos privilegiado, a partir do qual perspectiva a realidade, o indivíduo que efetuará o deslocamento procura algo que não encontra no mundo ao seu alcance. Conhecedor desse mundo e da impossibilidade de concretizar aí os seus anseios, parte em demanda do que lhe falta, do que julga que existe, do que perdeu, daquilo por que anseia.

Associado a essa demanda que origina a viagem está, frequentemente, um projeto literário, mais ou menos definido como tal no seu ponto de partida. O diário ou a carta⁹, que tantas vezes surgem como naturalmente sequenciais em relação à viagem, povoam esse universo literário que teve, na procura do que se sabe ou supõe existir, a sua origem.

Partir equivaleu, nestas narrativas, ao primeiro e inevitável passo a dar na direção do lugar que se almeja, da resposta que no lugar de origem não é possível encontrar – o destino constitui-se como o guardião de um saber a que de outra forma não é possível aceder.

Em *Mongólia*, encontramos nos segredos que os mais velhos ou os religiosos detêm a chave para um conhecimento que não está ao alcance de todos: “«Cada xamã usa um instrumento para a comunicação com os espíritos, é parte da herança familiar.»” (MO, p. 58), lê-se no diário do Desaparecido, sobre a aventura “em terra de xamãs” (MO, p. 52), na sua tentativa de fotografar a Mongólia; no mesmo diário, lê-se que a guia de Erdene Zuu, “[...] o mosteiro construído sobre os restos da capital do Império mongol em Karakorum [...]” (MO, p. 74), a quem o Desaparecido revela a sua curiosidade sobre a deusa Naro-Hajodma, afirma que “[os monges] nunca revelam nada, se recusam a falar com leigos sobre assuntos de religião” (MO, p. 76). É possível traçar nesta obra o curso da curiosidade, quase sistematicamente aguçada, relativamente ao que é remoto ou que se distancia e que, por essa razão, constitui um forte apelo à procura.

Em *O Sol se Põe em São Paulo*, a realidade é sucessivamente deturpada e a procura desse saber recôndito que parece escapar das mãos das personagens tem início com o relato de Setsuko ao narrador, quando se conhecem no restaurante desta, em São Paulo, relato que conduz o narrador às viagens que realizará em busca da verdade, escondida nessa narrativa encaixada que Setsuko revela.

O narrador, comprometido com o acordo feito com Setsuko, com a história que lhe é contada e com a descoberta da verdade, cedo se apercebe do facto de haver uma verdade por revelar: “Como sempre no que dizia respeito à dona do restaurante, tinha de haver alguma coisa que traía o resto, uma parte da caricatura, uma peça que não encaixava [...]” (SPSP, p. 31). Da mesma forma, cedo se dá conta do seu compromisso com a procura que lhe permitirá ir ao

⁹ A carta tende a conferir robustez à estrutura narrativa: “Uma conversa solta, em que uma palavra puxa outra, não aspira a nenhuma unidade. O caso é já diferente com uma carta. É certo escrever-se em muitas cartas só aquilo que vem à cabeça de quem escreve [...]. Mas há também casos em que a pessoa que escreve sente como unidade o fenómeno «carta», tomando consciência da responsabilidade que sobre ela pesa.” (KAYSER, 1985, p. 163).

encontro dessa verdade: “A responsabilidade era minha, eu tinha firmado um pacto com a velha japonesa.” (SPSP, p. 32).

Trata-se, na verdade, de um compromisso do narrador de *O Sol se Põe em São Paulo* com a sua própria demanda interior, compromisso que o levará a deslocar-se no sentido da revelação do enigma. Quando é confrontado com o desaparecimento do restaurante onde conhecera Setsuko e da própria Setsuko, o narrador vê nesse facto um desafio a que não pode fugir: “Tinha sido enganado. Enredado numa história da qual já não me podia livrar.” (SPSP, p. 95). Sem conseguir libertar-se do imperativo de procurar a verdade, o narrador parte, primeiro, para o interior do Estado de São Paulo, depois, para o Japão.

Em ambos os textos escolhidos para análise, o apelo do desconhecido, do que não se sabe, do que se adivinha, mas não é exato, do que suscita dúvidas e, por isso, se persegue, determina os movimentos das personagens.

Nem sempre é material ou palpável o que se procura, nem sempre equivale a um ser ou a um bem, a um produto ou a um objeto. Por vezes, não é mais do que uma miragem, a convicção imprecisa, mas persistente, de que a viagem permitirá tornar palpável uma ideia. Em *Mongólia*, o desaparecido muda a sua trajetória quando estava prestes a deixar o país, já depois de ter cumprido a sua tarefa como fotógrafo de uma revista de turismo, e insiste na ideia de permanecer no país para visitar os Montes Altai.

Por sua vez, em *O Sol se Põe em São Paulo*, a persistência do narrador em confirmar a veracidade de um relato, a despeito do reduzido conhecimento que tem sobre a vida dos intervenientes, é exemplo dessa determinação em alcançar uma meta que pouco tem de tangível, num primeiro momento.

Em ambos os casos, a partida assenta na crença da descoberta e o viajante troca, sem hesitar, a realidade pela incerta quimera: “Determinado a fotografar aquela paisagem, a cena da alucinação do lama, mas sem nenhuma indicação mais precisa, o desaparecido embarcou numa viagem cega [...]” (MO, p. 191), lê-se sobre a partida do fotógrafo em busca da paisagem que intuíra.

Tal como em *Mongólia* é a determinação do fotógrafo que o coloca num caminho incerto, a busca da verdade coloca o narrador de *O Sol se Põe em São Paulo* na senda que o levará a trocar o quotidiano pelo desconhecido, a despeito das advertências: “Apesar de todas as

prevenções (minhas e da minha irmã, que tentou me dissuadir de todas as maneiras quando lhe falei dos meus planos), vendi o carro e comprei uma passagem para Osaka”. (SPSP, p. 106).

A busca surge, assim, como o elemento impulsionador do deslocamento, mas também como gerador de uma literatura que irá constituir-se como um relato do deslocamento e, simultaneamente, como uma metaliteratura, já que o texto congrega peripécias e considerações de carácter reflexivo sobre a Literatura – “A literatura é o que não se vê. A literatura se engana. Enquanto os escritores escrevem, as histórias acontecem em outro lugar.” (SPSP, p. 33), afirmará Setsuko ao tecer considerações sobre o poder da escrita. Por forma a confirmar esta perspectiva citamos, ainda, Gisele Novaes Frighetto, que afirma, em artigo que analisa o discurso narrativo de Bernardo Carvalho na obra *O Sol se Põe em São Paulo* e na obra *Nove Noites*, do mesmo autor: “[...] *O Sol se põe em São Paulo* é claramente metaficcional e redefine em muitos momentos o papel da literatura e do escritor.” (FRIGHETTO, pp. 45-46).

Entrelaçam-se, pois, viagem e Literatura, na sua dimensão ficcional e reflexiva. Partir em busca de algo constituiu, nas obras *Mongólia* e *O Sol se Põe em São Paulo*, o pretexto para o deslocamento, a narrativa de peripécias e as considerações sobre o texto literário, numa tessitura narrativa que acomoda, na ficção, conceitos relacionados com a Literatura.

1.2. A Viagem na Origem do Texto

Robert Southey, numa carta a Miss Barker, dizia-lhe: «Fazes bem em ler livros de viagens, que são os únicos livros modernos dignos de leitura». (*Os Livros de Viagens em Portugal no Século XVIII*, Castelo Branco Chaves).

É privilegiada a relação que os livros *Mongólia* e *O Sol se Põe em São Paulo* estabelecem com a Literatura e que, por seu turno, a Literatura estabelece com a viagem. No caso da associação entre estas obras e a Literatura, trata-se de uma relação que revela o elo com os acontecimentos narrados e que, ao mesmo tempo é, reiteramo-lo, motivo de reflexão.

Com efeito, a problematização em torno da escrita, com alusões a Kafka, William Blake e Jorge Luis Borges, na obra *O Sol se Põe em São Paulo*, e com referências e comentários à literatura chinesa, em *Mongólia*, motiva reflexões fulcrais na construção da narrativa e fornece o mote para as peripécias em que o deslocamento surge na sequência da luta interior das personagens com o seu próprio destino. Kafka e Borges integram a narrativa de *Mongólia*, também, a pretexto de ilustrar as sensações do Ocidental acerca de Pequim, relacionando, assim, as ideias de labirinto e muralha que, respetivamente, atravessam as obras daqueles autores, com os espaços desta cidade.

Podemos associar, em mais do que uma vertente, os deslocamentos, nas obras analisadas, à produção escrita. Por um lado, a viagem revela-se, enquanto movimento, geradora de episódios que posteriormente se traduzirão em relatos plenos de diversidade e de originalidade; com efeito, enquanto plano que desencadeia movimento, possui a propriedade de favorecer a produção literária. Sobre o diálogo que se estabelece entre deslocamento e escrita, lembramos o que sobre a viagem e as suas características enquanto movimento de que os textos deixam testemunho escreve Maria Alzira Seixo:

[...] viagem não é só o movimento, é também, e por vezes de modo acentuadamente preferencial, o acto acabado e conclusivo de viajar (e, de facto, a maioria dos relatos de viagem descrevem percursos realizados, em textos escritos após a sua realização) e isso porque o discurso literário requer um movimento de escrita não consentâneo com o movimento iterativo do percurso, mas que lhe é afinal homólogo [...]. (SEIXO M. A., 1998, p. 13).

Não se esgota nesta dinâmica geradora de relatos a associação entre as obras analisadas e a expressão literária. Assim, temos que, por outro lado, a Literatura está presente, enquanto tema que apoia a progressão dos acontecimentos, ao longo da narrativa, em ambas as obras: as personagens estabelecem com a Literatura uma relação privilegiada em diferentes momentos de cada uma das narrativas.

Em *Mongólia*, a produção literária adiada pelo primeiro narrador é um projeto que serve de mote à própria narrativa. Referida como um projeto postergado em função da vida profissional daquele narrador (“[...] o projeto de escritor que venho adiando desde que entrei para o Itamaraty aos 25 anos [...]” (MO, p. 13)), a escrita é o elo entre os três narradores desta obra (o primeiro narrador, diplomata reformado pela mão de quem conhecemos o enquadramento de toda a trama; o fotógrafo, que desapareceu na Mongólia e deixa em dois diários as impressões que colheu; o Ocidental, que viaja pela Mongólia em busca do fotógrafo, seu irmão, afinal, e que escreve uma carta-diário que, de alguma forma, integra aqueles diários).

Para concretizar o projeto da escrita, o primeiro narrador estabelece o que podemos considerar uma diferença entre Literatura e escrita: “A literatura já não tem importância. Bastaria começar a escrever. Ninguém vai prestar atenção no que eu faço.” (MO, p. 13). Uma vez iniciada, tratou-se, com efeito, de uma empreitada que este narrador resolveu a muito breve termo e sobre a qual afirma, no final da narrativa e em consonância com a distinção entre escrever e produzir literatura, que deixou aos “outros” o projeto da literatura, tendo limitado o seu projeto à paráfrase: “Escrevi este texto em sete dias [...]. A literatura quem faz são os outros.” (MO, p. 235)¹⁰.

Os próprios documentos produzidos pelo fotógrafo e pelo Ocidental assumem a função de relatos de viagem e, ao mesmo tempo, trazem diversidade à narrativa, já que o leitor a eles acede pelas transcrições feitas pelo primeiro narrador. Os relatos do fotógrafo e do Ocidental são o elo entre os acontecimentos vividos pelos três narradores – “Virei a noite a ler os papéis,

¹⁰ Esta distinção, proposta pelo texto, propicia uma consideração sobre a noção de Literatura aqui sustentada pelas palavras de Ítalo Calvino ao tratar a exatidão na Literatura, na obra *Seis Propostas para o Próximo Milénio* (obra cujo conteúdo será explicitado noutro trecho deste capítulo – Cf. nota 11). A Literatura, que vai além do mero exercício de escrita, deseja-se, de acordo com esta perspectiva, precisa e diversa: “Exactidão para mim quer dizer sobretudo três coisas: 1) um projecto da obra bem definido e bem calculado; 2) a evocação de imagens visuais nítidas, incisivas, memoráveis [...]; 3) uma linguagem o mais precisa possível como léxico e na sua capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação. [...] A obra literária é uma destas porções mínimas em que o existente se cristaliza numa forma, adquire um sentido [...]” (CALVINO, 2006, pp. 73-87).

na verdade um diário que ele escreveu na forma de uma longa carta à mulher no Brasil, e que nunca enviou. E foi só então que toda a história se esclareceu aos meus olhos.” (MO, p. 17). É encaixado nesta carta-diário que, por sua vez, surge o diário do fotógrafo: “O Ocidental seguiu noite adentro pelas páginas do diário escrito um ano antes, em busca de pistas.” (MO, p. 49).

A ficção surge, assim, ao serviço da própria ficção: os textos produzidos pelas personagens consolidam-nas como viandantes que produzem registo dos seus percursos. Na urdidura desses registos com o relato do primeiro narrador de *Mongólia* encontramos fundamento para uma reflexão sobre a génese da produção literária na sua relação com as viagens – o relato de uma viagem (ficcional, neste caso) é o resultado da visão peculiar do protagonista da viagem.

Já nas primeiras páginas da narrativa, nas palavras deixadas pelo Ocidental no diário, um comentário à literatura chinesa levanta questões de carácter etnográfico: “...os chineses só conseguem perceber o aspecto literário seja num estilo hiper-rebuscado seja pela concisão extrema da sua poesia, e daí que não há espaço para uma prosa discreta, irónica e seca...” (MO, pp. 30-31). O primeiro narrador comentará a visão que sobre a China o Ocidental apresenta, considerando-a etnocêntrica – “Seus argumentos podiam até ser interessantes como hipótese, para um estrangeiro que nunca tivesse posto os pés na China, mas eram de uma arrogância, de um etnocentrismo e de uma ignorância constrangedores [...]”. (MO, p. 32).

A Literatura vai, pois, desenhando o texto, quer porque nele se inscrevem considerações sobre autores e textos, quer porque a viagem partureja o texto. No caso de *O Sol se Põe em São Paulo*, esta forma de expressão, em que a narrativa integra a Literatura, assume desde o início do relato, um papel dominante, preponderante. Por um lado, Franz Kafka, William Blake e Jorge Luis Borges ornaram um debate sobre textos literários, num jantar em que participam colegas de faculdade do narrador. Este debate e esta reflexão constituem o mote para uma narrativa em que a viagem será, por sua vez, a força que faz avançar os acontecimentos. A própria narrativa revela o carácter intrincado dos acontecimentos, assim como o vínculo ao deslocamento e à produção literária: “Como é que ela queria que eu escrevesse sobre um lugar onde nunca tinha posto os pés [...]? [...] Queria que eu escrevesse sobre o que não podia ver [...]”. (SPSP, p. 33).

Não se esgota na alusão a diferentes escritores e nas considerações sobre os textos literários, contudo, a ênfase dada a esta arte. A escrita foi, para o narrador, um projeto, um desejo e uma intenção que não conseguiu, até ao momento em que inicia o relato da história que Setsuko

coloca em seu poder, pôr em prática. No entanto, quando se apresenta a Setsuko, a velha dona do restaurante japonês no bairro da Liberdade, em São Paulo, que procura um escritor capaz de contar a sua história, mantém vivo um certo equívoco quanto à sua atividade como escritor – em certa medida, conclui-se, o anseio de ser escritor transforma o narrador-personagem num escritor.

Alguma coisa na primeira vez em que me dirigiu a palavra, perguntando se eu era escritor, me dizia que ela guardava uma história e procurava alguém para escrevê-la. Embora eu não fosse escritor, foi essa suspeita que me deu ânimo para insistir e voltar dois dias depois, como quem se ilude a ponto de crer que a vida é feita de sinais e que afinal está diante da sua grande chance. Eu era movido por sentimentos ambivalentes: achava que ela podia me curar do sonho da literatura, mas no fundo queria acreditar que, de alguma maneira, aquela mulher tinha o poder de me transformar num escritor. (SPSP, p. 19).

O facto de o narrador deixar que a anciã pensasse que ele era escritor contribui para a reflexão sobre a atividade da escrita na obra – sugere, por exemplo, o questionamento sobre se o narrador é escritor, apesar de nunca ter escrito nenhum livro; ou se, apesar do facto de nunca ter escrito nenhum livro, por ter sido essa uma vontade e um sonho de juventude, será possível considerá-lo escritor – na verdade, tratou-se de um sonho de tal forma persistente que sobre ele sugere o narrador que se transforme no tema a que se propõe tratar na sua tese de mestrado – “Quando ainda trabalhava na agência de publicidade, e provavelmente para compensar a minha frustração, me saí com o projeto estapafúrdio de uma tese de mestrado sobre a literatura como premonição.” (SPSP, p. 23).

É também o facto de se apresentar como escritor, embora não tenha desenvolvido obra que justifique essa designação, que fará com que, de alguma forma, a ação se desenrole de determinada maneira, uma vez que o relato de Setsuko ao narrador é consequência da abordagem feita aquando do primeiro contacto entre ambos. Setsuko procurava alguém que fosse, de facto, escritor e que pudesse dar forma aos seus pensamentos e aos acontecimentos que ela desesperadamente queria relatar, sobre os quais queria deixar marca e para os quais desejava encontrar resolução. Por sua vez, o narrador, cuja primeira viagem parece ser a viagem interior que o afasta da sua cultura de origem, vê na literatura em Português uma fuga às suas raízes nipónicas: “A literatura podia ser a minha miragem, mas pelo menos era uma forma de abraçar o inferno como pátria. No fundo, era nisso que eu acreditava. Escrever em português era para mim uma forma de romper com a ilusão de imigrantes dos bisavós (...)” (SPSP, pp. 21-22). Acabará por concretizar, no entanto, quer a viagem interior (na direcção do

Japão) a que tanto desejava escapar, quer a viagem concreta (também ao Japão) que lhe permitirá contar a história da velha dona do restaurante. Dessas viagens e na trama formada pelos acontecimentos contados por Setsuko, no cerne da história que dá a conhecer, a escrita afirma-se quase de forma sistemática como um facto associado ao deslocamento.

No relato que faz ao narrador, Setsuko conta que, depois de partir da casa de Michiyo (sabemos que Setsuko e Michiyo são a mesma pessoa, logo, melhor será dizer, depois de partir da casa do marido – Jokichi) vai trabalhar com um escritor – “Uma colega do curso de datilografia lhe falou de um velho escritor, em Kyoto, que procurava uma secretária temporária. E ela achou que seria bom deixar Osaka por umas semanas, antes de sair em busca de um novo emprego” (SPSP, p. 79) –; esse escritor terá um papel marcante na forma como os acontecimentos se desenrolam, a confirmar o diálogo entre a viagem e a Literatura. Por um lado, tomamos contacto, através da relação entre Setsuko e o escritor, com a literatura japonesa – um elemento importante na análise da obra, se tivermos em conta que estamos perante um conjunto de acontecimentos que nos revela e coloca em destaque, também, a cultura do Japão; desde logo por ser a cultura de ascendência do narrador, mas também por ser o Japão o lugar onde se desenrola parte significativa dos acontecimentos e por esses acontecimentos serem profundamente marcados pela localização geográfica e por aspectos históricos, culturais e etnográficos associados a essa localização.

Por outro lado, aquele escritor, através do qual contactamos com a literatura do Japão, é também a personagem que fará com que a narrativa associada às personagens Setsuko, Michiyo e Jokichi tome um determinado rumo, já que da inconfidência de Setsuko / Michiyo resultará a publicação da história de Michiyo e de Jokichi e, conseqüentemente, a divulgação dos acontecimentos associados à identidade de Jokichi e ao roubo da identidade perpetrado pelo pai desta personagem – “Setsuko já estava em Tóquio fazia mais de um ano quando o romance começou a ser publicado, em capítulos semanais, numa revista feminina de Osaka. Foram apenas nove capítulos. E, assim como havia começado, foi interrompido de repente, sem maiores explicações.” (SPSP, p. 84).

Noutro momento da narrativa, e numa tentativa de dar solução ao enigma que Setsuko depositara nas mãos do narrador, este irá procurar no Brasil a sobrinha do escritor Junichiro Tanizaki, que o narrador acredita ser o escritor de Kyoto para quem Setsuko trabalhara. Neste passo, voltamos a contactar, de alguma forma, com aspectos primordiais da literatura japonesa a partir de um deslocamento de que o relato dá conta; ao mesmo tempo, é na sequência deste deslocamento e como resultado da falta de respostas que ocasiona, que o narrador parte para o

Japão – “Havia coincidências, mas nada provava que Michiyo tivesse me falado dele e não de qualquer outro escritor japonês. Se Setsuko não existia, era possível que todo o resto também fosse inventado. [...] Só me restava voltar para onde eu nunca tinha ido” (SPSP, pp. 105-106).

Em ambas as obras que formam o *corpus* deste trabalho, Bernardo Carvalho tende a considerar a Literatura quase como se de um protagonista se tratasse¹¹. Em *Mongólia*, os textos escritos pelas personagens dão forma à narrativa e essa narrativa tem o poder de fazer com que o leitor viaje pelos lugares por onde viajam as personagens – “Ficou quase dois meses no Gobi. ‘Ele anotava tudo no diário’, repetiu Ganbold, apontando para o caderninho preto [...]”. (MO, p. 47) – é através dos relatos das personagens que o leitor conquista a possibilidade de percorrer com elas a Mongólia, numa leitura que se constitui, também ela, como viagem.

Em *O Sol se Põe em São Paulo*, por seu turno, a Literatura assume o papel de responsável pela própria trama, mas assume-se também como uma poderosa ferramenta de verdade, de crítica social, de síntese das viagens concretizadas pelas personagens. A mulher do escritor para quem Setsuko trabalhou dir-lhe-á certa vez, sobre o marido, num excerto revelador da importância da dimensão social da Literatura:

‘Muitos tentaram calá-lo. Teriam feito tudo para que ele deixasse de escrever. Se dependesse deles, ele não teria existido. Se deixar de escrever, eles terão vencido. E não é possível que vençam. Quero dizer: não é possível que vençam sempre. Usaram todos os argumentos para que ele desistisse e desaparecesse. Quando era verde, era porque não era azul. Quando era azul, era porque não era vermelho. [...] não suportavam ouvi-lo, não era possível que ele existisse, pois os contradizia’. (SPSP, p. 81).

Ao associar ao deslocamento o papel que nas obras confere à Literatura, enquanto organizadora da teia de acontecimentos e arauto de uma sociedade marcada pela imperfeição,

¹¹ Na obra *Seis Propostas para o Próximo Milénio*, de Ítalo Calvino, conjunto de textos que originaram seis conferências que o autor foi convidado a proferir (Charles Norton Poetry Lectures, na Universidade de Harvard, Cambridge, Massachusetts – 1985-1986) e que constituem uma reflexão sobre aspectos que marcaram a Literatura ao longo dos tempos, em diferentes obras e autores, o escritor traça o percurso de algumas características da Literatura por textos relevantes da literatura universal ao longo dos tempos. A leitura desta obra serviu de mote para reler o *corpus* do presente trabalho à luz do que no seu interior representa a Literatura e à luz do que, enquanto obras literárias, estas histórias podem conter. De alguma forma, servimo-nos desta obra como um texto que nos permite reler e repensar os textos que estudámos e considerá-los, também, à luz dos aspectos que Calvino aborda. Lembremos, nessa medida, duas afirmações lidas nos breves textos que antecedem as lições que compõem a obra: “A minha confiança no futuro da literatura consiste em saber que há coisas que só a literatura com os seus meios específicos pode dar-nos.” (CALVINO, 2006, p. 12); complementarmente, escreve o autor – “As minhas reflexões têm-me levado sempre a considerar a literatura como universal e sem distinções de língua e de carácter nacional, e a considerar o passado em função do futuro [...]” (CALVINO, 2006, p. 13).

Bernardo Carvalho trilhou, nestas obras, um percurso coincidente com o da literatura contemporânea:

[o percurso da] “atribuição de voz a sujeitos tradicionalmente ignorados ou silenciados. [...] É comum encontrar na narrativa brasileira contemporânea a constituição de imagens da vida humana pautadas pela negatividade, em que as limitações e as dificuldades de personagens prevalecem com relação à possibilidade de controlar a própria existência e determinar seu sentido.” (GINZBURG, 2012).

São da estirpe a que alude Ginzburg os narradores que encontramos em *Mongólia* e em *O Sol se Põe em São Paulo*: adiam projetos, revelam-se desajustados, buscam identidades, são perseguidos pela falta de êxito; são, por outro lado, capazes de assumir múltiplas funções e, por forma a cumpri-las, deslocam-se e usam a escrita como o código que representa essa ação.

De facto, é a viagem (ou viagens) o movimento que origina o texto que alberga outros textos, é a matéria que escora a narrativa (ou narrativas) proposta(s) nas obras em análise; é a viagem o tema em torno do qual gravitam as diversas considerações que dela emergem; é a viagem que produz as peripécias. À semelhança do que acontece nas viagens reais, aquelas que são produto não da ficção, mas do desejo real de ir além dos limites que o olhar alcança, a viagem ficcional é uma ação complexa e parece ser justamente dessa complexidade que nasce a sua plenitude, é essa complexidade que confere ao texto que dela resulta o carácter de texto literário¹².

O deslocamento que é imposto a alguém, ou a que alguém, por mote próprio, se obriga tem como consequências inelutáveis as decisões anteriores à viagem, as decisões de viagem mediante o inusitado, o desejo ou a recusa de um plano traçado. A estes vetores, que numa narrativa se traduzem em peripécias mais ou menos significativas para a ação, consoante a importância que assumem para o desenrolar dos acontecimentos, juntam-se outros, de que se destacam o choque cultural, as tradições do lugar a que se chega, a aceitação ou rejeição dessas tradições, a paisagem, o perigo, o pitoresco.

¹² Na obra *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*, os autores refletem sobre a singularidade da literatura de viagens, afirmando: “A viagem, na sua especificidade, torna-se uma espécie de *tema literário*, no qual é importante ver até que ponto ela pode estruturar um texto ou o imaginário de um escritor e quais serão os diversos aspectos e metamorfoses desse tema. [...] De facto, de todas as experiências do estrangeiro – país ou indivíduo – a viagem é sem dúvida a mais complexa.” (MACHADO & PAGEAUX, s.d., p. 33).

Juntos, estes elementos são passíveis de criar um texto literário: possuem o poder de captar a atenção do leitor, mas possuem, sobretudo, o poder de preparar o terreno para que nele brotem produções literárias plenas de diversidade e realismo¹³.

Em *O Sol se Põe em São Paulo*, a viagem é sempre mais do que uma, aqui encontramos a viagem ao interior das personagens, a viagem que se constituiu como percurso concreto, e sobre todas estas viagens, a viagem em torno da Literatura.

Ficcional ou não, mais ou menos constituída como projeto, a produção de um texto surge, muitas vezes e como temos vindo a colocar em destaque, na sequência de uma viagem, de um deslocamento de que se pretende dar conta. Nas obras estudadas, a viagem originou diários e cartas que, por um lado, deram conta dos deslocamentos que se verificaram na ação de ambos os textos e que, por outro lado, traduziram o pensamento de personagens e, nessa medida, acabaram por constituir-se como retrato de culturas. Podemos, pois, afirmar que a viagem define e alicerça as narrativas de ambas as obras, já que os textos a que as obras aludem (diários, cartas, ou o que podemos considerar a fusão de ambos) germinam na viagem e seriam outros ou não existiriam, caso as viagens das diferentes personagens não tivessem acontecido ou tivessem sido, também elas, outras. Além do relato da sucessão de acontecimentos das viagens em *Mongólia* e *O Sol se Põe em São Paulo*, as obras proporcionam a possibilidade de contacto com as culturas que servem de cenário a esses acontecimentos. O deslocamento está, pois, no interior destas obras, na origem de textos que dele dão conta e que, por isso, de certo modo, o justificam, uma vez que são produto desse deslocamento; é o deslocamento o elemento que frequentemente desencadeia os acontecimentos narrados, pelo que assume, nas sequências narrativas, o papel de um paradigma de comportamento a partir do qual surgem e em torno do qual gravitam as diferentes peripécias.

¹³ Ao teorizar sobre a literatura de viagens, a autora de *Apontamentos Teóricos sobre Literatura de Viagens* cita Domenico Nucera, para concluir que o texto que dá conta da viagem, independentemente do género a que o vinculemos, estabelece relação próxima com a realidade, traduzindo-a, nos seus mais variados aspectos: “Em *Introducción a la Literatura Comparada* (2002), Domenico Nucera reflete acerca da relação entre a viagem e a escrita, no capítulo “Los viajes y la literatura”. O próprio título traduz a flutuação intrínseca ao género, uma vez que deixa perceber a relação de contiguidade entre dois domínios: o da realidade, por um lado, e o da literatura, por outro. Com efeito, este tipo de discurso remete ao campo de exterioridade, uma vez que inscreve o lugar de um sujeito (ou de vários) que empreendeu uma viagem (ou que a imaginou, podendo socorrer-se de estratégias de verosimilhança). Remete, ainda, para o campo social, pois o plural “viajes” aponta um domínio que, enquanto prática cultural, é passível de ser historicizado e, enquanto prática discursiva, alvo de reflexão e sistematização teórica.” (CUNHA, 2012, p. 158).

Na obra *Mongólia*, o deslocamento vai além das viagens narradas, na medida em que, no caso do deambular das personagens do fotógrafo e do Ocidental, assim como dos textos que se produziram na sequência dessas viagens, um deslocamento anterior determinou os acontecimentos que nos são narrados: o do primeiro narrador e do Ocidental enquanto diplomatas: “Eu tive que assumir a embaixada, o cônsul teve que ser deslocado, passou a exercer as minhas antigas funções, e com isso só restou convocar o vice-cônsul em Xangai para assumir o consulado em Pequim.” (MO, p. 15). Esta movimentação dos diplomatas, relatada pelo primeiro narrador, na sequência da morte do Ocidental, seis anos após a viagem pela Mongólia, reforça o facto de, por um lado, na obra, os deslocamentos produzirem novos deslocamentos, por outro lado, o de integrarem uma cadeia de acontecimentos que se tornam inelutáveis na relação com acontecimentos que os antecedem.

Podemos afirmar que, nesta obra, o deslocamento e a necessidade de concretizá-lo são muitas vezes o resultado de um diálogo interior, como se verifica na empresa a que se dedica o fotógrafo quando persistentemente procura resposta para as suas inquietações, ou na incansável procura do Ocidental quando insiste em prosseguir viagem até encontrar o fotógrafo. Contudo, não são sempre ou não são apenas as vozes do diálogo das personagens consigo próprias a ditar o deslocamento, este é também a consequência de circunstâncias impostas pela realidade – a profissão e a ligação entre o primeiro narrador e o Ocidental traçam o percurso que ao último é imposto, ‘deslocam-no’ até à Mongólia e, a par da relação familiar com o fotógrafo, definem, naquele território, a sua trajetória.

Na obra *O Sol se Põe em São Paulo*, por seu turno, os sucessivos deslocamentos das personagens ultrapassam os acontecimentos a que dão origem para constituírem o reflexo de anseios, angústias, fraquezas morais e necessidades de corrigir as consequências dessas fraquezas. A intrincada teia de acontecimentos relatados reflete, pois, o complexo mundo interior das personagens.

Em ambas as obras, o deslocamento desencadeia ou de alguma forma se relaciona com a produção de textos (ficcionalizada e, por vezes, apenas referida): a narrativa global que constitui cada uma das obras ou, dentro dessa narrativa, a produção de cartas, diários, a tradução de textos, são atividades que estão associadas a um ir e vir das personagens pelos espaços de que a ação dá conta. A tradução do *Conto de Genji*, “o mais antigo romance japonês, escrito há mais de mil anos por Murasaki Shijibu” (SPSP, p. 79) feita pelo escritor que Setsuko vai secretariar, ou a interrompida publicação em capítulos da vida de Michiyo são dois exemplos

de como, em *o Sol se Põe em São Paulo*, a escrita produz impacto na vida das personagens: “Numa pequena nota, o velho escritor se desculpava aos leitores, alegando que fora obrigado a cessar a publicação por razões alheias a sua vontade”. (SPSP, p. 84). Setsuko, incentivada pelas coincidências entre a Literatura, que lhe fora dada a conhecer pelo escritor, e os acontecimentos que relata, conta ao escritor a história de Michiyo, que sabemos ser a história de Jokichi e da apropriação de uma identidade que lhe permitiu escapar à guerra. Setsuko desconhecia o efeito desse relato e o peso que o seu ato acarretaria – acreditou durante muitos anos que a Literatura (neste caso, a publicação do enredo que contara) teria causado o suicídio de Jokichi – “Perguntei o que teria levado o homem ao suicídio. (...) ‘Dizem que foi a Literatura’”. (SPSP, p. 18).

A escrita, enquanto projeto, assume um papel relevante, nem sempre coroado de êxito, mas sempre marcante, quer no que à composição das personagens concerne (personagens para quem a escrita é um sonho adiado, um desejo, um objetivo ou uma forma de sublimação), quer no que aos acontecimentos se refere.

Em *Mongólia*, o desejo de escrever do primeiro narrador, aliado às circunstâncias da morte da personagem designada na obra por Ocidental, desencadeia o ato da escrita. Tratou-se de uma morte que constituiu um pretexto para que o primeiro narrador recordasse a viagem do Ocidental pela Mongólia (sabemos que o primeiro narrador de *Mongólia* e o Ocidental se conheceram enquanto desempenhavam as funções de diplomatas, a sua condição de expatriados é um facto que concorre, uma vez mais, para a nossa opção de estabelecer relação entre a viagem e a escrita) – é a partir dessa memória que reconstrói os acontecimentos associados ao desaparecimento do fotógrafo naquele país e à demanda do Ocidental para encontrar o fotógrafo: “Só ao deparar com a notícia da morte dele [...] lembrei dos papéis que ainda deviam estar comigo [...] (MO, p. 16). Por outro lado, no interior do texto produzido pelo primeiro narrador, encontramos textos para cuja produção o mote foi a viagem, a saber, “O diário que ele [o Ocidental] começou a escrever [...] uma semana depois de ter chegado a Pequim [...]”, a “carta-diário endereçada em princípio à mulher no Brasil” (MO, p. 20), o “[...] diário escrito [pelo fotógrafo] um ano antes [da busca que o Ocidental empreende pela Mongólia para encontrar o fotógrafo] [...]” (MO, p. 49).

Na obra *O Sol se Põe em São Paulo*, por seu turno, a escrita é o receptáculo que se abre para revelar a narrativa: “[...] ela guardava uma história e procurava alguém para escrevê-la.” (SPSP, p. 19) – do encontro entre Setsuko, a dona de um restaurante japonês que procurava um paladino do seu segredo, e o narrador, resulta o revelar dos acontecimentos que formam a

narrativa que, por sua vez, alberga as cartas de Michyio / Setsuko a Masukichi, o ator de teatro kyogen (“O problema não era o ator; era o que ela sentia por ele. Tanto que hesitou muito antes de lhe enviar a carta, ao saber que ele se apresentava em Kyoto.” (SPSP, p. 58)); alberga a longa carta de Setsuko / Michiyo a Masukichi (“Foram tantos equívocos, nem sei por qual começar. [...] E é por isso que lhe escrevo” (SPSP, p. 136)); alberga, sobretudo, o relato através do qual é possível percorrer, com as personagens, as trajetórias que realizaram. Trata-se de um relato cuja responsabilidade Setsuko / Michiyo coloca nas mãos do narrador e que o obrigará, também, a empreender um percurso, entre lugares, mas também ao interior de si próprio – “O que Michiyo me propôs foi um aprendizado e um desafio. [...] Uma história de párias, como eu e os meus, gente que não pode pertencer ao lugar onde está, onde quer que esteja, e sonha com outro lugar, que só pode existir na imaginação [...]” (SPSP, p. 165). Os deslocamentos a que a obra *O Sol se Põe em São Paulo* dá voz são de ordem diversa e não deixam de fora os que são consequência de movimentos migratórios, claramente marcados, quer no espaço, quer no tempo, e de que são exemplos o aludido deslocamento dos bisavós do narrador (sem o qual seria distinta a sua memória e, consequentemente, o seu trajeto) ou os deslocamentos de Setsuko / Michiyo e Jokichi para o Brasil, que, resultando de escolhas e decisões pessoais, se integram num contexto migratório específico¹⁴.

Com efeito, o que se verifica nestas obras é uma produção literária dentro de uma narrativa que integra percursos distintos por diferentes espaços geográficos. A narrativa vive, assim, de movimentos que, por serem diversos, a ampliam, como ampliam o objetivo e o teor da mensagem deixada pela escrita, a confirmar a estreita relação entre deslocamentos, o conhecimento do mundo e a expressão desse conhecimento, num contexto de modernidade: “Travel and mobility and international relations were all crucial dimensions of modernism.” (HULME, 2002, p. 89).

¹⁴ Bernardo Carvalho adscrive a intriga de *O Sol se Põe em São Paulo* a espaços que as suas personagens representam, a saber, o singular Bairro da Liberdade, Bastos, o lugar da infância, Lins, a que o narrador alude, ou Promissão, onde se desloca. São esses espaços que ilustram a ‘viagem coletiva’ a que a obra também dá expressão: “As correntes migratórias chegaram à cidade, em grandes levas, no contexto da pós-abolição da escravatura, porque os barões do café necessitavam de mão de obra de baixo custo para substituir o braço escravo. Com o declínio da exportação de café, São Paulo cresceu impulsionada pelo movimento de expansão industrial. Atraídos pelas possibilidades de incorporação ao mercado de trabalho nas fábricas, mais e mais imigrantes chegavam à cidade aumentando, assim, a população e promovendo a mistura de culturas. De cidade pacata até os meados dos anos 50 à megalópole de hoje, São Paulo foi construída com a ajuda desses grupos de imigrantes, cada um transplantando traços da sua cultura para a sociedade de adoção. Entre tantos imigrantes que ajudaram a construir São Paulo, destacam-se os japoneses. Os primeiros nipônicos chegaram ao Brasil em 1908”. (ALVES, 2011, p. 6).

As peripécias que uma viagem desencadeia constituem, geralmente, terreno fértil para o relato, mais ou menos assente na realidade, de carácter mais ou menos literário. No caso das obras em estudo, mais do que o relato, trata-se, não raras vezes, de construir a partir desse relato, que vai revelando uma variedade de aspectos associados aos locais em que se desenrolam os acontecimentos, a teia que esses acontecimentos formam, mas também um conteúdo, uma mensagem capaz de dar conta de acontecimentos sociais e, ao mesmo tempo, de ‘quebrar convenções’¹⁵.

¹⁵ Em palestra subordinada ao tema “Literatura e Desejo”, dada pelo escritor Bernardo Carvalho, na sede do Instituto Camões, em Lisboa, em 05/06/2018, a que tivemos a oportunidade e o privilégio de assistir, afirmou o escritor: “Na minha literatura existe a ideia de que o desejo está ligado à verdade [...]. A Literatura tem que quebrar crenças e convenções, o que se consegue desde que ela seja trespassada pelo desejo.”

1.3. A Viagem e a Epistolografia – Cartas e Viagens em *Mongólia* e *O Sol se Põe em São Paulo*

A carta é, desde a Antiguidade, um género capaz de cumprir objetivos que vão desde o exercício de retórica à partilha de ações e emoções, passando pelo relato de aventuras, desventuras e episódios pitorescos.

Dirigidas aos mais diversos interlocutores, escritas nos mais diversos estilos e com objetivos igualmente distintos, as cartas constituem um meio privilegiado de ‘dar a conhecer’, mas também um meio privilegiado para que o indivíduo se conheça: “A carta enviada actua, em virtude do próprio gesto da escrita, sobre aquele que a envia, assim como actua, pela leitura e a releitura, sobre aquele que a recebe.” (FOUCAULT, 1992).

Não raras vezes, o que se dá a conhecer através dessa forma singular de registo e partilha¹⁶ que, ao longo dos tempos, inscreveu na memória pessoal e na memória da Humanidade, informações e eventos que de outra forma teriam permanecido desconhecidos ou teriam sido esquecidos, são os acontecimentos associados a esse movimento do ser em direção ao mundo a que vulgarmente chamamos viagem.

Em *Mongólia*, o Ocidental partilha a viagem que concretiza em busca do fotógrafo através de uma “carta-diário” (MO, p. 20), naquele que se torna um registo diversificado de experiências e movimentações que, assim, se compartilham. Na obra *O Sol se Põe em São Paulo*, Michiyo escreve uma carta a Masukichi e deixa-a ao narrador, como se de um testamento se tratasse, um testamento em que partilha a verdade sobre a sua vida e sobre a vida dos que a rodearam. Com características e intenções diferentes, estes registos possuem o comum propósito de patentear, associando-os, os movimentos das personagens e os saberes que suscitam.

A viagem, mesmo quando constitui um exercício solitário de exploração e de descoberta, acaba frequentemente por cumprir o seu mais amplo desígnio: o de alargar vivências de que a partilha surge como consequência natural. Comunicar a experiência única do deslocamento e todos os acontecimentos e descobertas que lhe estão associadas é um propósito que, ainda que

¹⁶ Ana Maria Barrenechea afirma sobre a natureza genérica das cartas: “La carta está íntimamente ligada a la escritura y a los sistemas de comunicación de los pueblos, a distintos niveles, como uno de sus vehículos según los contextos históricos geográficos temporales). Si el código gráfico parece haber nacido por necesidades de la comunicación para transmitir mensajes a distancia y perpetuarlos preservándolos del olvido, se ha considerado que hubo dos “formas primarias de la escritura. La carta sería la que cumplió la función transmisora [...]”. (BARRENECHEA, 1990, p. 52).

não constitua objetivo primordial ou que não domine a mente do viajante, cedo ou tarde, de forma mais ou menos abrangente, acabará por fazer parte do seu projeto. A carta é um modo privilegiado de concretizar essa partilha¹⁷.

Na Literatura abundam os exemplos de viagens que nos foram dadas a conhecer através de cartas, fazendo com que a epistolografia que dá conta de viagens constitua, por si, um universo pleno de exemplos de lugares, povos e culturas que nos são apresentados através dessa produção. Com efeito, géneros como a carta (a que podemos juntar, na propriedade discursiva, o diário ou a carta-diário, referida em *Mongólia*) constituem uma eficaz estratégia narrativa, já que encerram o poder de contar, mesmo quando são ficcionais, estabelecendo um paralelo privilegiado com o real; ao mesmo tempo, fazem apelo ao gosto pelo que é vivido e experimentado.

Com efeito, pelo seu carácter testemunhal, a carta oferece, enquanto relato, uma variedade de possibilidades para ‘dar a conhecer’¹⁸. Assume, assim, um valor expressivo que se amplifica e se desdobra noutros subgéneros literários. A carta é relato de viagens, é registo autobiográfico, é documento histórico-literário, é relato étnico, é expressão confessional, é memória, enfim, resulta em textos multifacetados cuja leitura traça um percurso por tempos, lugares e seres de que o leitor vai ao encontro. Permite “a evocação deslumbrada de terras longínquas, de peripécias temerárias e de contactos humanos com raças, religiões e costumes estranhos” (ROCHA, 1985, p. 15). Essa evocação, que observamos no todo que constitui a Literatura, encontramos-na nas obras analisadas como expressão de relatos ficcionais que imitam, que se fazem espelho do relato de viagem ou, no caso de *O Sol se Põe em São Paulo*, também do relato de guerra.

As cartas que relatam viagens ou que dão conta de experiências vividas em terras distantes e da superação de obstáculos possuem o poder de se transformar, elas próprias, numa viagem, em que personagens e leitores são visitantes, percorrendo, em momentos diferentes, os

¹⁷ A propósito da carta como forma de comunicação de sentimentos e experiências, lembremos o que afirma Andréa Rocha na obra *A Epistolografia em Portugal* “A carta é um meio de comunicar por escrito com o semelhante. Compartilhado por todos os homens, quer sejam ou não escritores, corresponde a uma necessidade profunda do ser humano. Comunicare não implica apenas uma intenção noticiosa: significa ainda «pôr em comum», «comungar». (ROCHA, 1985, p. 13).

¹⁸ Lembremos as palavras que encontramos no *Dicionário de Narratologia*: “[...] em subgéneros como o **diário** narrativo, as **memórias** ou a **autobiografia**, a **escrita** constitui, em princípio, uma instância inderrogável: ela é solicitada pela intenção de fixar e/ou legar à posteridade experiências de vida, testemunhos históricos, vivências marcantes; no caso do **romance epistolar** [...]. E sintomaticamente, num romance de configuração diarística, é a responsabilidade e a apreensão provocadas pela escrita que desde início se colocam ao narrador [...]” (REIS & LOPES, 1990, p. 128) [SIC].

mesmos lugares, que então já são outros. A narrativa tende, assim, a imitar a realidade¹⁹, quer na estratégia utilizada, quer na descrição dos elementos e narração dos factos. O relato de uma viagem é, efetivamente, um testemunho, com carácter mais ou menos pessoal, mas sempre privilegiado, das experiências vividas por quem escreve – “À singularidade da experiência corresponde a singularidade do testemunho” (ROCHA, 1985, p. 15). Foi possível, com efeito, em diferentes épocas, reconstituir, a partir da memória deixada nas cartas, um vasto conjunto de informações que, de outra forma, reafirmamo-lo, se teria perdido na densa bruma com que o tempo obnubila os acontecimentos. O que as cartas permitem, enquanto registos que se deseja que sejam preservados e que, por essa razão, seguem um trânsito, sincrónico, primeiro, e diacrónico não raras vezes, é o acesso a informações privilegiadas e frequentemente capazes de mudar o entendimento, senão o curso, de vidas e da própria História, para que as cartas representaram frequentemente o garante de uma visão *in situ* e, por isso, diversificada ao mesmo tempo que factual, verdadeira.

A transferência das características da carta à Literatura, enquanto registo de factos de que se pretende deixar memória, transmite aos textos um carácter de verosimilhança que os enriquece e que exalta o real nos seus múltiplos aspectos: geográficos, culturais, sociais.

É também essa qualidade que tantas vezes confere à ficção um tom realista que de outra forma dificilmente seria alcançado. Nas obras de Bernardo Carvalho que escolhemos analisar no âmbito da presente tese, as cartas constituem, em ambas as narrativas, a resolução para problemas, enigmas e peripécias estabelecidas pela sucessão de acontecimentos; ao mesmo tempo, conferem ao relato desses acontecimentos o matiz vivo que as caracteriza.

O efeito que a epistolografia permite obter, enquanto expressão literária, é o de um tom ora de relato do exótico, ora de registo para uma posterior memória, ora de confiança. Trata-se, em

¹⁹ Sobre o leque de estratégias retóricas que se abre a partir de um texto assente na viagem, lê-se na obra *The Cambridge Companion to Travel Writing*: “Even the earliest English travel writing was marked by complex rhetorical strategies. Its authors had to balance the known and the unknown, the traditional imperatives of persuasion and entertainment, and their individual interests with those of their patrons, employers, and monarchs. Given such diverse purposes, early modern travel writers were often torn between giving pleasure and providing practical guidance, between logging and narrating, between describing what happened and suggesting what could have happened. These rhetorical challenges, along with the novelty of their experiences, left travel writers with acute problems of authenticity and credibility. [...] Modern attempts to define travel writing have often sought to limit the genre to true accounts of actual travels. [...] authors played with the boundaries between eyewitness testimony, second-hand information, and outright invention, and readers were often unsure whether they were reading truth or fiction. Indeed, for the expectations and desires of many readers, it may not have mattered much. Authors and readers were both aware of the fact that travels were transmitted, and shaped, by textual accounts – the reading and writing of which required (in effect) a secondary journey, with its own rules and realities.” (HULME, 2002, p. 31).

qualquer dos casos, de um contributo realista para a expressão do que se deseja contar ou para o desvendar do que se deseja conhecer.

Testemunhos com características diferentes nas duas obras estudadas, as cartas produzem, em qualquer dos casos, um efeito esclarecedor, proporcionam um olhar que se situa na fronteira entre a ficção que integram e a realidade que procuram veicular – em *Mongólia*, o primeiro narrador acredita que a carta-diário, juntamente com os diários escritos pelo fotógrafo, haviam sido deixados para lhe permitir “por fim montar a imagem do que de fato acontecera” (MO, p. 42); em *O Sol se Põe em São Paulo*, a carta deixada por Michiyo ao narrador e dirigida a Masukichi é, com efeito, uma carta que visa clarificar, dar a conhecer a verdade sobre o curso das suas vidas – “Devo-lhe esta carta há anos. [...] ainda lhe devo uma explicação”. (SPSP, p. 136).

Se, por um lado, na obra *Mongólia*, a carta-diário, escrita pelo Ocidental, e os diários constituem registos de viagens que desvendam um território e as suas características, por outro lado, em *O Sol se Põe em São Paulo*, a carta deixada por Michiyo desvenda os mistérios produzidos pela ficção. Em ambos os casos, os textos produzidos, embora ficcionais, assentam no conhecimento das realidades a que aludem (o espaço geográfico e os elementos que o caracterizam – físicos, humanos, no caso de *Mongólia*, ou os factos históricos, com destaque para as vicissitudes da guerra, no caso de *O Sol se Põe em São Paulo*); da mesma maneira, em ambos os casos, os registos escritos deixados pelas personagens estão associados ao deslocamento e à demanda – a busca da verdade, em ambas as obras, ocasionou a movimentação das personagens.

Mesmo quando não pressupõe a plena confiança do destinatário, uma carta possui a qualidade de desvendar acontecimentos e pessoas, de caracterizar lugares, épocas. Da mesma forma, quem escreve utiliza frequentemente uma linguagem convencionada com o destinatário, a confirmar a proximidade entre emissor e destinatário ou com receio de que a carta seja violada.

Com efeito, as cartas são, nas obras *Mongólia* e *O Sol se Põe em São Paulo*, o elo que confere à narrativa um tom diversificado e autêntico; através delas é possível tomar contacto com a aludida variedade de aspectos que enriquece a narrativa e que dilui os limites entre a ficção e a realidade, transportando o leitor para um universo de verosimilhança a que se acede pela porta das experiências comuns. Além disso, em ambas as obras, a associação entre as cartas e

o deslocamento ora dá expressão aos acontecimentos, ora contribui para o fluir desses acontecimentos.

Em *Mongólia*, são os papéis deixados pelo Ocidental (em que se encontra encaixado o texto do diário escrito pelo fotógrafo) que forjam a própria narrativa – “[...] talvez ele não os tivesse esquecido antes de voltar para Xangai, mas que os tivesse deixado de propósito, para mim, como uma explicação.”, dirá sobre esses papéis o primeiro narrador (MO, p. 16). Confirma-se, assim, a importância que desempenham na construção do texto, assumida pelo mesmo narrador no fim da narrativa: “A bem dizer, não fiz mais do que transcrever e parafrasear os diários, e a eles acrescentar a minha opinião.” (MO, p. 235).

Nesta obra, a viagem encontra na carta um produto que, além de determinar peripécias, está na origem de outra viagem. A carta tem, como tantas vezes acontece, dentro e fora da ficção, o poder de desencadear ações e mostrar caminhos.

Em *O Sol se Põe em São Paulo*, as cartas surgem associadas a verdades por revelar e é nessa medida que desencadeiam o movimento. Michiyo, que cria em Setsuko uma personagem verosímil, um *alter ego* capaz de tirá-la de um certo isolamento, envia cartas ao ator de teatro kyogen através desse outro *eu* em que se refugia. Essas cartas conferem densidade à narrativa, são geradoras de deslocamentos e originam peripécias capazes de modificar o rumo dos acontecimentos; de tal forma que, mais do que questionar sobre quem leva, afinal, as cartas, ou questionar sobre quem é, afinal, o elo entre Michiyo e o amante, mais do que dar ênfase ao facto de que Setsuko e Michiyo são uma só (o que ainda não se sabe no momento em que o envio da cartas é narrado), aquilo a que o leitor tenderá a ater-se é ao facto de estas cartas assumirem relevo na ação.

Carácter distinto, porque marcadamente revelador, possui a carta que, ao assinalar, na narrativa, a resolução de todos os mistérios que a trama de acontecimentos vai tecendo, se constitui como desenlace, a carta que determina o deslocamento do narrador ao Japão, a carta que, enfim, forma uma narrativa dentro da narrativa – quando o narrador dá a carta a traduzir ao esposo de uma mulher que conheceu no comboio, o comentário do homem é revelador da extensão da carta, mas também do peso das informações que contém: “Quando ele folheava o maço de papéis manuscritos, ainda fez um último comentário, sorrindo sem graça, a propósito do tamanho [...] ‘Não é uma carta; é um romance’, antes de começar a ler em silêncio.” (SPSP, p. 135).

No fundo, nesta obra, o elo entre todos estes acontecimentos que fazem com que a identidade ora se afaste do indivíduo, ora esteja novamente ao alcance daqueles que a perderam é a carta deixada por Setsuko ao narrador. É essa carta que, no seu carácter confessional, enquanto manifesto de segredos, de confidências, de obstáculos, perdas e conquistas associadas à vida de cada uma das personagens, encerra um ciclo. É através dessa carta que se dá a definitiva reunião das personagens com a identidade, num processo de quase redenção, e que se dá, igualmente, o reencontro entre essa realidade e o leitor. Como leitores, em certa medida, é o conteúdo dessa carta que também desejamos conhecer para aceder aos mais recônditos segredos daqueles que participam na ação.

Em ambas as obras, as cartas assumiram um papel de relevo – foram, a um tempo, a alavanca que impulsionou as narrativas e a chave para a resolução dos enigmas que dominaram essas narrativas.

Em *O Sol se Põe em São Paulo*, a carta é o motivo de encontros, concretizados a partir dos percursos das personagens, é expressão de sentimentos, é reveladora de segredos e, em qualquer dos casos, as personagens estão ‘presas’ à carta por fios que lhes determinam os movimentos. São exemplos dessa expressão as cartas cujo relevo na ação já aqui explicitámos, a carta de Michiyo a Masukichi (o ator de teatro kyogen) ou a carta deixada por Michiyo, que conduz à viagem do narrador ao Japão (“ Só me restava ir ao Japão, encontrar o ator de kyogen e lhe entregar o envelope.” (SPSP, p. 105)). É no momento em que o narrador recebe esta carta das mãos do *sushiman* do restaurante japonês de que Setsuko era dona que a identidade da enigmática mulher é revelada – “No verso, como remetente, o nome de Michiyo e o endereço do restaurante.” (SPSP, p. 103). Esta missiva encerra, além disso, a verdade sobre um conjunto de peripécias que deixaram suspensos personagens e leitor; a verdade que, no desfecho dado pela carta, se revela. Mais do que uma missiva, assume, pois, o estatuto de uma missão: “Esta carta dependia da sua [de Jokichi] morte. Desde que cheguei aqui e o reencontrei, entendi que esta seria a minha missão” (SPSP, p. 138).

As cartas estabeleceram, pois, com a viagem uma interação que constituiu o sustentáculo para as ideias aqui apresentadas. No caso de *Mongólia*, a designação atribuída à carta que se encontra em poder do primeiro narrador esbate os limites e a natureza do próprio relato: “Virei a noite a ler os papéis, na verdade, um diário que ele [o Ocidental] escreveu na forma de uma longa carta [...]” (MO, p. 17). “Os papéis” são, em boa verdade, a carta-diário escrita pelo Ocidental e dois diários escritos pelo fotógrafo, que se apresentam, por lhe serem

sequenciais, integrados no relato do Ocidental. No caso de *O Sol se Põe em São Paulo*, a carta que levanta o véu que cobria os enigmas que assinalam a narrativa é considerada um romance. Em qualquer dos casos, é a carta que configura estas narrativas tal como se nos apresentam e como aqui procurámos explicitar, sendo, também, o elemento comum a ambas as obras, razão por que nela colocámos o enfoque deste passo do trabalho em que procuramos confirmar a importância que assume como código privilegiado de comunicação e motivo para dela darmos conta num trecho específico.

Capítulo 2. Viagem e Identidade

2.1. O Deslocamento em Busca da Identidade

A identidade é o conjunto de predicados essenciais que formam o ser que, por sua vez, a eles recorre para estabelecer a sua relação com o mundo, um mundo constituído pela pluralidade desses predicados, que lhe conferem variedade e densidade²⁰.

Este é um conceito que tem a sua génese na Filosofia e que descreve aquilo que é singular, único no indivíduo e diverso de todos os outros indivíduos²¹, um conceito que se fundamenta na relação entre o indivíduo e a sociedade. Esta perspectiva filosófica transfere-se com frequência à Literatura, nomeadamente, quando a Literatura expressa a relação entre o ser e o real e entre os diferentes seres num mundo real²².

Com efeito, um dos aspectos mais notáveis nas narrativas que são *corpus* da presente dissertação é o da identidade. Encontramos nos textos analisados a relação entre os diferentes lugares a que aludem e as características dos indivíduos, de acordo com os espaços em que, na origem e como seres sociais, se inscreve a sua vida²³.

²⁰ Quanto à forma como as singularidades de cada ser determinam a sua relação com os outros seres e com o mundo, lembramos as palavras de Hannah Arendt, a confirmar a perspectiva de que a multiplicidade de seres únicos se conjuga para compor o mundo: “A pluralidade humana, condição básica da ação e do discurso, tem o duplo aspecto de igualdade e diferença. Se não fossem iguais, os homens seriam incapazes de compreender-se entre si e aos seus antepassados, ou de fazer planos para o futuro e prever as necessidades das gerações vindouras. Se não fossem diferentes, se cada ser humano não diferisse de todos os que existem ou virão a existir, os homens não precisariam do discurso ou da ação para se fazerem entender.” (ARENDT, 2001, p. 224).

²¹ Sobre a importância do que é distintivo na construção da identidade, lembra a autora do artigo “Identidade Cultural e Alteridade: Problematizações Necessárias”: “Não se pode esquecer que a identidade, tal como a diferença, é uma relação social. [...] A diferenciação, portanto, é responsável por (re)construir / (re)produzir a alteridade, por definir quem é o “outro”, e torná-lo identificável, (in)visível, previsível.” (PACHECO, s.d., pp. 2-3).

²² Tendo em conta a dimensão ontológica da identidade e o que dessa dimensão se observa nas obras estudadas, recorde-se a perspectiva platónica: o autor da obra *Releer Platão, Ensaio Sobre a Teoria das Ideias*, ao refletir sobre o carácter distintivo da filosofia platónica, cita Platão, em epígrafe, no início da obra. «Afirmamos de algum modo que a identidade do uno e do múltiplo descoberta pelo pensamento recorre sempre e a todo o momento de cada vez que é pensado, tanto há muito como agora, senão que é, segundo me parece, uma condição eterna e imperecível do próprio pensamento em nós.». Ao longo do ensaio, o autor colocará em destaque a noção de que a identidade resulta da relação entre o sujeito e o seu próprio “eu”, uma noção que interessa considerar sobremaneira quando refletimos sobre a relação de Michiyo com Setsuko, em boa verdade, Setsuko parece ser o que Michiyo gostaria de ser (e aqui se revela a dimensão ontológica da personagem Michiyo; por outro lado, Setsuko é diferente de Michiyo, embora as duas sejam a mesma – “[...] a identidade não seria mais do que uma predicação em que o sujeito é pensado na sua relação consigo mesmo e que nessa relação se duplica, para justamente se pensar na sua mesmidade.” (MESQUITA, 1995, p. 215).

²³ Em palestra subordinada ao tema “Literatura e Desejo” (Cf. nota 15) afirmou o escritor Bernardo Carvalho que “a identidade é um exercício de autoconhecimento”, uma afirmação que julgamos corroborar a nossa análise sobre o que nas obras estudadas se refere à identidade, já que encontramos nos movimentos das personagens, ao

Uma análise das questões associadas à identidade, nas obras estudadas, pressupõe, em nosso entender, a consideração sobre o modo como o *eu* se inscreve no mundo e o relevo que essa relação assume na construção da identidade²⁴.

A identidade constitui-se como aspecto notável nas obras *Mongólia* e *O Sol se Põe em São Paulo*, na medida em que a procura das singularidades que compõem o indivíduo é colocada em destaque pela forma como as peripécias se sucedem e pelo rumo que a própria ação vai tomando ao longo da narrativa, em ambos os textos: as personagens e o desenrolar dos acontecimentos conduzem a uma reflexão que as leva à necessidade da descoberta da sua identidade e, em certa medida, também das contradições de que a descoberta dessa identidade pode, eventualmente, revestir-se.

No caso de *Mongólia*, encontramos nos três narradores um certo questionamento em relação ao modo como estão no mundo, à forma como face a ele se posicionam e como esse posicionamento influencia a sua identidade. O que acontece é, pois, uma visão do mundo a influenciar o modo como a personagem se perspectiva a si própria. Tal ocorre, quer no caso das personagens do fotógrafo e do Ocidental, quer no caso do primeiro narrador, quando se verifica que a fase da vida em que se encontra lhe permite dar novo rumo ao seu quotidiano, nova configuração à sua identidade – o facto de passar a ter tempo permitiu que este narrador se iniciasse na atividade da escrita; assume-se a certa altura como um escritor, pese embora a frustração de não o ter feito antes e certa falta de motivação para o novo projeto de vida: “Já não tenho nenhuma desculpa para a mais simples e evidente falta de vontade e de talento.” (MO, p. 14).

No caso do fotógrafo, este mostra-se, em certo momento, insatisfeito com a sua presença num determinado lugar do mundo e, por isso, parte em busca de outro lugar; o deslocamento resulta, pois, dessa insatisfação. Ganbold, o guia que acompanhou o fotógrafo, conta que o deixou no aeroporto, prestes a viajar. A inesperada decisão de não partir é uma evidência de insatisfação:

encontro do mundo e ao encontro de si próprias, assim como nas afirmações sobre os diferentes lugares, a expressão do conhecimento sobre esses lugares, mas também a reflexão sobre a forma como o indivíduo neles se posiciona.

²⁴ Sobre a relação entre o ser e o mundo, lê-se no artigo “Análise Narrativa, Construção de Sentidos e Identidade”: “Ao contarmos uma história, circunscrevemos os personagens no tempo e no espaço, abrimos a possibilidade para trat[á-los] em processo de transformação e, no enredo, colocamo[-los] em relação uns com os outros, criando um mundo social no qual os personagens entram em conflito e emergem com qualidades morais.” (MOUTINHO & DE CONTI, 2016, p. 1).

Ele estava muito irritado comigo, porque me recusei a levá-lo para o oeste. Já estava na Mongólia fazia três meses. [...] Foi uma decisão repentina dele, que eu não conseguia entender. O percurso que ele queria fazer era uma loucura naquela época do ano. Os lugares por onde ele queria passar ficariam logo inacessíveis. Eu não podia imaginar que ele não tivesse embarcado naquela tarde [...]. (MO, p. 61)²⁵.

No caso do Ocidental, a viagem vai, no limite, proporcionar-lhe a possibilidade de se encontrar em termos familiares, já que ao procurar o fotógrafo pela vastidão da Mongólia está a deslocar-se no sentido de encontrar o irmão, mas vai também conferir sentido à sua necessidade de fugir às convenções: “Desde que pusera os pés em Pequim, a cidade lhe parecera opressiva e irreal, outra capital do poder, como Brasília ou Washington, que era justamente do que ele vinha tentando escapar. Sofria de irrealidade.” (MO, pp. 20-21).

Na viagem que se sobrepõe à do fotógrafo, ao trilhar o percurso em que o procura, o Ocidental vai ao encontro desse espaço que lhe era desconhecido, que tão diferente era do seu, que determina que ele por lá seja conhecido pelo epíteto de Ocidental, vai ao encontro de todas as peculiaridades que estão associadas a esse novo espaço, nomeadamente, a Geografia, num território de uma vastidão impressionante (“A capital da província – ou do *aimag* – de Gobi-Altai fica num altiplano desértico.” (MO, p. 139)), vai ao encontro de elementos humanos assinalados por uma diversidade que a cada passo da viagem se vai verificando e confirmando (“Com a morte dos rebanhos, os nômades estavam indo para a cidade. Era um fenómeno novo, cujos efeitos e consequências ainda não se conheciam.” (MO, p. 142); vai, naturalmente, ao encontro de hábitos que não são os seus, de modos de viver que não são os seus, de traços de personalidade distintos daqueles com que até então lidava – “Era impossível saber onde acabava a ingenuidade e começava a ironia do guia, e mesmo se havia alguma ironia.” (MO, p. 144); vai, ainda, ao encontro de formas diversas de se movimentar no espaço, enfim, de todo um conjunto de elementos profundamente diferentes daqueles com que até então estava familiarizado.

Bauaa [o motorista contratado para acompanhar Purevbaatar, o guia, e o Ocidental no segundo trajeto feito pelo fotógrafo] parecia um velhinho simpático e tímido, o rosto completamente enrugado e os cabelos grisalhos. Sempre que dirigia, enfiava nas mãos luvas encardidas, de crochê, mesmo debaixo de um calor de trinta graus, provavelmente para protegê-las do sol. O Ocidental ficaria pasmo ao descobrir mais tarde que Bauua tinha apenas 49 anos. A vida em Gobi-Altai era dura. A

²⁵ As palavras de Ganbold sobre a decisão do fotógrafo leem-se na carta-diário do Ocidental, na obra *Mongólia*.

escassez e a qualidade da água contribuía para a alta taxa de doenças gastrointestinais e hepáticas. E, para completar, com a altitude as pessoas sofriam de hipertensão. (MO, p. 143).

É a travessia pelo muito amplo e diverso espaço do *Outro* que, no caso de *Mongólia*, trará ao Ocidental a possibilidade de uma reunião, com o irmão e, conseqüentemente, com a sua identidade.

Na obra *O Sol se Põe em São Paulo*, por sua vez, a questão da identidade perpassa toda a obra e atinge todas as personagens com relevo na narrativa. Temos, assim, um narrador e escritor que desde o início se busca a si próprio e ao seu lugar no mundo, um lugar que passa, aparentemente, pela escrita, mas que não foi ainda encontrado.

No caso da personagem Setsuko / Michiyio os aspectos associados à identidade e à relação com o mundo afloram questões filosóficas ancestrais, já que, neste caso, essa relação se estabelece de forma transcendental. A partir da relação que estabelece com o mundo, Michiyio cria o seu próprio mundo e um outro *eu*, com o qual dialoga e a partir do qual vive a sua subjetividade. Discorrendo sobre a existência de um ego transcendental, dirá Husserl, numa afirmação que entendemos relacionar-se com o mundo interior criado por Michiyio, que ganha existência a par de um mundo real que assim se relativiza:

Em lugar de meramente existir, ou seja, de se apresentar a nós apenas na crença existencial (naturalmente válida) da experiência, esse mundo é para nós unicamente um fenómeno que cria uma pretensão de existência de todos os outros *eus*, na medida em que eles fazem parte do mundo circundante, se bem que no fundo não tenhamos mais o direito de falar no plural. Os outros homens e os animais não passam para mim de dados de experiência decorrentes daquela sensível que tenho de seus corpos [...]. Com os outros *eus* desaparecem naturalmente todas as formas sociais e culturais. Em resumo, não somente a natureza corporal, mas o conjunto do mundo concreto que me circunda, a partir de agora, não é mais para mim um mundo existente, mas somente 'fenómeno de existência'. (HUSSERL, 2001, p. 36).

Lembramos o trabalho filosófico de Husserl a propósito do que consideramos na obra *O Sol se Põe em São Paulo* um mundo transcendental, revelado pela personagem Setsuko ao narrador.

Aparentemente incapaz de lidar com as suas tormentas interiores, a personagem de Michiyio cria um outro *eu*, a que dá vida e do qual se distancia para com ele estabelecer diálogo, como as personagens de ficção em que já na idade adulta tantos se projetam, fazendo com que integrem a realidade experienciada, tornando-a eventualmente menos opressiva e menos dolorosa. Colocado o enfoque na vivência interior, é a atitude reflexiva que ganha relevo:

O que a velha dona do restaurante me contava, em geral impassível, era um espectáculo encenado só para mim. [...] Queria acreditar que havia outra razão para ela me contar a história de um mundo que eu não conhecia e não conseguia ver, ainda mais por ela narrá-lo como se dele também não fizesse parte [...]. (SPSP, p. 63).

Ao procurar encontrar o seu lugar no mundo, Michiyo conhece e dá-nos a conhecer Setsuko, uma das personagens que nos coloca no livro perante uma descoberta primordial da identidade, é a personagem que nos leva a refletir na obra sobre a existência de *ego* e *alter ego*, porque Michiyo é Setsuko; apresenta-se ao narrador como Setsuko, conta-lhe, num exercício de criação, a sua própria vida, mas conta-lhe também a vida de Michiyo, como se fossem duas existências separadas que as circunstâncias e o destino farão, a certa altura, cruzar-se, duas personagens que são amigas, que partilham emoções, que partilham confidências.

Mais adiante, na narrativa, compreendemos que Setsuko e Michiyo são, na verdade, a mesma pessoa: são-nos reveladas sobre estas duas personagens histórias separadas, mas cujas peripécias se cruzam. Aquilo que sobre elas a narrativa revela é o que nelas há de comum e de diverso, aquilo que faz com que, a determinada altura, se encontrem.

Um outro acontecimento fulcral nesta obra, que remete para o que de único e individual os seres possuem, relaciona-se com o facto de o pai de Jokichi se apoderar da identidade de um operário da sua fábrica, à revelia do filho, e de o filho tudo tentar, a partir de certo momento da narrativa, para devolver aos pais do jovem a identidade do filho – “Procurou entre os seus empregados aquele que, por necessidade, se prestasse a assumir a identidade do filho, respondendo à mobilização no lugar dele.” (SPSP, p. 47). Este acontecimento suscita uma reflexão sobre outros aspectos, nomeadamente, aspectos culturais e aspectos associados à vida no Japão durante a II Guerra Mundial, uma vez que esta perda da identidade do operário se assemelhou quase como natural aos olhos de quem a viveu, num processo de submissão a que parecia natural não desejar fugir – o operário que assumiu o lugar de Jokichi “[...] vinha de uma família de párias [...]” sobre a qual pairava uma “sombra” (SPSP, p. 142) Estamos aqui, pois, perante questões sociais e culturais (que a narrativa relaciona, uma vez mais, com a existência de uma sombra) marcadas pela época e, igualmente, marcadas pelo espaço, associadas a fatores que se encontram na génese da identidade – “Era preciso saber quem era esse rapaz. ‘Tudo nesta história se resume às questões que levaram o operário a aceitar o

papel de protagonista dessa farsa’, me disse Setsuko. ‘É provável que nada tivesse acontecido se ele não fosse quem era.’” (SPSP, p. 47).

Mais adiante, num outro passo da narrativa, também Jokichi nos coloca perante a evidência de que a sua partida está associada à identidade como estrutura capaz de ancorar a vida humana, um suporte que procura encontrar na nova vida (“Já não era o mesmo. Chamava-se Teruo.” (SPSP, p. 154)) que assumirá no lugar para onde se desloca, quando parte do Japão em direção ao Brasil, para tentar fugir a uma realidade que lhe era dolorosa – a de saber que outra pessoa partira para a guerra em seu lugar, sendo privada de uma vida pessoal, familiar, enfim, de uma vida plena e, no limite, sendo privada da vida.

Assim, há todo um ciclo que se forma, nesta obra, em torno das muitas identidades perdidas e encontradas, e que traz à análise que aqui procurámos delinear a problematização em torno dos “indivíduos que não cabem em nenhum lugar”, como se lhes refere Stefania Chiarelli, em artigo sobre as personagens que, na obra de Bernardo de Carvalho, se deslocam em busca de um ‘eu’ que está sempre ‘mais além’. (CHIARELLI, 2007, p. 73) .

Em *Mongólia* e em *O Sol se Põe em São Paulo*, a identidade está intimamente relacionada com o desenrolar dos acontecimentos tal como se nos apresentam, acontecimentos que ocorrem porque as personagens repensaram o seu lugar no mundo, porque num determinado momento se afastaram do que era a sua identidade e porque num outro momento, em função de determinadas escolhas, se reaproximaram da identidade perdida. De alguma forma, a narrativa vai sendo definida e redefinida em função dessa tentativa que fazem de restabelecer a verdade em relação ao que as molda, um pouco à semelhança do que acontece na vida, já que ao ser humano como ser pensante, reflexivo, está associado um conjunto de características que constituem a sua identidade. Ao longo da vida, mediante os acontecimentos que a compõem, nem sempre lineares, nem sempre desejados, nem sempre transparentes, também o indivíduo procura acomodar essa identidade ao lugar e ao tempo que se lhe proporciona. Nessa medida, podemos dizer que lugar e tempo determinam as características de cada ser humano, estas características, por sua vez, definem comportamentos e por isso podemos dizer que foram fulcrais na composição das narrativas e para a constituição do que são as personagens e do que são os acontecimentos a que essas personagens dão vida.

As complexas questões que se levantam em torno da identidade atravessam, ao longo dos tempos, também elas, como a própria identidade, a Literatura nos seus distintos géneros e

subgêneros. Inúmeras personagens, criação de diferentes autores em diferentes épocas, dão corpo e voz à problematização em torno das características únicas que concorrem para a singularidade do indivíduo.

O deslocamento, concretizado na sua plenitude, pressupõe inelutavelmente um encontro, que, em certa medida, se amplifica e que, ao alargar-se, se divide em vários – o encontro com o *locus* e com tudo o que nesse *locus* determina o modo de ser e viver do *Outro* origina o encontro daquele que se desloca consigo próprio. É com frequência em busca desse encontro que o viajante parte e é desse encontro que nos dão conta os mais diversos textos, os relatos de viagens e das peripécias que lhes estão associadas, quer tenham sido vivenciadas ou imaginadas.

Podemos, pois, afirmar que, à semelhança do que acontece em outras narrativas em que a identidade é um elemento fulcral para o desenrolar dos acontecimentos, também nas obras analisadas essa é uma dimensão que define cada uma das sequências narrativas, numa inelutável relação causa-efeito.

A Literatura da Antiguidade, tão frequentemente tomada como referência nos estudos humanísticos, dá-nos conta dessa viagem paradigmática que é a viagem de Ulisses e o percurso de retorno que nela é possível reconhecer. Com efeito, o retorno de Ulisses é o reencontro com a sua identidade²⁶, no regresso a Ítaca, não sem antes superar obstáculos que, embora lhe sejam exteriores, se conjugam para constituir a superação sobre si próprio.

Se gizarmos um percurso pelos distintos relatos de viagem de diferentes épocas, verificaremos que o que de épico esses obstáculos possuem, encontraremos, também, por exemplo, nas viagens marítimas do Renascimento, quando o herói, retratado em relatos que se apresentam ora sob a forma de roteiros, ora sob a forma de cartas, volta a superar-se e, ao jeito de Ulisses, volta a enfrentar perigos e contratempos de toda a ordem, retornando à sua condição essencial ao aproximar-se de um espaço que desconhecia, mas com o qual é seu desejo contactar, estabelecendo proximidade; um espaço de que, afinal, se apodera.

²⁶ “Mas conta-me tu, ó ancião, as desgraças que sofreste; / diz-me tudo com verdade, para que eu saiba: / quem és e de que varões provéns? Onde tua cidade e teus pais? / Em que nau chegaste? Como é que os marinheiros / te trouxeram a Ítaca? Quem se vangloriavam eles de serem? / Pois não me parece que aqui tenhas chegado a pé.” (HOMERO, 2018, p. 411).

Em alguns casos, é a própria narrativa que dá conta dessa superação, é pela mão do próprio autor, em textos narrados na primeira pessoa, que acompanhamos o percurso da procura, da superação e do encontro / reencontro²⁷.

Trata-se de um encontro que se perspectiva já anteriormente à concretização da viagem e que, à partida, tende a tornar-se inevitável; é o valor que esse encontro assume no universo interior das personagens que determina o deslocamento, pelo que é ele que completa o círculo que se inicia com o desejo de partir²⁸.

Tomar consciência de si para tomar consciência do mundo e, assim, encontrar-se ou reencontrar-se consigo próprio é, pois, um paradigma que encontramos nas viagens de que nos dá conta a Literatura e que podemos reconhecer nas obras em análise.

Esse desejo e a expectativa do encontro, por sua vez, produzem no viajante a consciência de si próprio e, conseqüentemente, a busca do seu próprio ‘eu’, a demanda da identidade, o desejo, mais consciente ou menos consciente, mas sempre passível de gerar ação, de originar um movimento em direção a um lugar e, inelutavelmente, a algo ou a alguém. Com efeito, a identidade pressupõe a existência do *Outro*, na medida em que ser singular, possuir especificidades e características únicas significa diferenciar-se em relação aos outros, logo, o (re)conhecimento dessas singularidades, que nasce do facto de (re)conhecermos os outros, materializa-se naquele encontro.

²⁷ A Carta de Pero Vaz de Caminha é referida por Maria Alzira Seixo como “o exemplo acabado da descoberta feliz, realizada, auspiciosa. Narrativa de um encontro surpreendente [...] (enunciação na primeira pessoa, alçada ao «nós» colectivo na maioria do corpo do texto) [...] vai justapondo quadros descritivos do que é encontrado [...]”. (SEIXO M. A., 1998, p. 44).

²⁸ Voltamos a encontrar nas palavras de Maria Alzira Seixo suporte para a ideia de viagem como um movimento que tem origem numa inquietação interior e que, nessa medida, modifica intrinsecamente aquele que a concretiza: “Se a viagem corresponde [...] a um movimento essencial de indagação [...] um ponto de chegada é sempre um novo ponto de partida, ou de retorno [...]. Todo o caminho, toda a rota (da raiz latina significando «roda») implicam impulso frontal e retorno, como mar, em seu fluxo e refluxo.” (*idem*, pp. 34-35).

2.2. Conhecer o Outro : Ocidente e Oriente – Estranhamento e Reconhecimento

A consciência da alteridade conduz a procurar nela alguns aspectos da identidade. (*Poéticas da Viagem na Literatura*, Maria Alzira Seixo).

O *Outro* é o principal elemento distintivo do *outro lugar*, do lugar a que acedemos pelo deslocamento, do lugar a que acedemos quando concretizamos a viagem. E da mesma forma que nos diferenciamos em função do lugar em que originariamente existimos, da mesma forma que a nossa existência nele o torna diferenciado, também o lugar para o qual empreendemos a viagem é marcado pela singularidade dos que o habitam, que, por sua vez, se distinguem porque nele habitam²⁹. Esta relação dialética e dialógica entre lugares e habitantes dos lugares³⁰ é geradora de espanto, de fascínio, de inevitáveis ações e reações.

As notáveis diferenças entre Ocidente e Oriente foram sempre causadoras de curiosidade, motivadoras de um olhar perscrutador e do desejo de auscultar com minúcia de fotógrafo ou com a diligência investigativa de escritor os costumes, as tradições, as vivências, as atitudes do que é diverso³¹.

²⁹ Ao escrever sobre a relevância da sociedade na definição das características do indivíduo M. Gonçalves tece considerações que contribuem para o entendimento do modo como os aspectos sociais agem sobre o ser: “Marcel Mauss (2004), reconhecendo que o indivíduo era uma percepção do individual pelo Ocidente, prefere estabelecer que embora o indivíduo seja uma entidade universal, ele é por definição construído culturalmente.

A noção de pessoa maussiana deriva dessa percepção sobre o individual ou como forma de ultrapassar o individual no sentido de que até mesmo o individual é constituído cultural e socialmente. Assim, na acepção maussinana, o individual ou o indivíduo se opõe à pessoa, no sentido de que o conceito de pessoa parece ser a fórmula encontrada por Mauss para elevar o individual a uma categoria universal e, consequentemente, a uma formulação representacional. Essa percepção crê no indivíduo enquanto uma entidade que pode ser conceituada culturalmente dando origem à noção de pessoa que é mais uma percepção do indivíduo “*cross-cultural*” do que uma conceituação sobre o pessoal ou a pessoalidade”. (GONÇALVES, 2010, p. 141).

³⁰ Ainda sobre a relação entre os seres e o lugar com que se relaciona, dirá M. Gonçalves: “Em um universo povoado virtualmente por pessoas (humanos, animais e coisas), o que existe é um mundo relacional que somente pode entrar em operação no nível da experiência. Se a indistinção é generalizada, a distintividade e a singularidade são garantidas pela experiência que subjectiva uma pessoalidade apontando não para a possibilidade da relação social entre pessoas e coisas, mas para a qualidade dessa relação social, qualidade que é conceitualizada a partir de uma experiência, do ser no mundo, que pessoaliza e qualifica os sujeitos que interagem nesse mundo.” (*idem*, p. 155).

³¹ Sobre essa diversidade criada por duas civilizações que contrastam, mas que, pela presença humana, interagem e cooperam, escreveu Edward Said: “O Oriente não está apenas adjacente à Europa: é também onde estão localizadas as maiores, mais ricas colônias europeias, a fonte das suas civilizações e línguas, seu concorrente cultural e uma das suas mais profundas e recorrentes imagens do Outro.” (SAID, 1990, p. 13).

Nas duas obras que constituem o *corpus* do presente texto, encontramos-nos perante uma sucessão de trajetos reveladores dessas diferenças, uma série de traços distintivos capazes de maravilhar, de provocar pasmo, por vezes, mesmo indignação. Em ambos os textos, os lugares a que acedemos através das personagens são dados a conhecer pelo olhar dessas personagens e a noção que deles nos é transmitida é marcada por esse olhar.

As formas de olhar o mundo, de com ele estabelecer relação, de vivenciar o que é real, mas também espiritual, revelam-se, não raras vezes, difíceis de conciliar e de acomodar na mente daquele que as perspectivam como diferentes.

Exemplo dessa visão que enfatiza as diferenças culturais é o retrato que é feito do confronto de culturas entre a cidade do Rio de Janeiro e os espaços por onde as personagens circulam a Oriente, em *Mongólia*. Neste livro, a narrativa inicia-se com o retrato de um quotidiano intenso, no Rio de Janeiro, marcado pela violência e até por uma certa banalização dessa violência: “Ninguém vai ser responsabilizado, é claro [pela morte do Ocidental]” (MO, pp. 11-12); “[...] [uma menina de cinco anos] a dar voltas no ar, depois de ter sido atingida em cheio por um carro em alta velocidade [...]” (MO, p. 12); “O membro de uma quadrilha tinha ‘apagado’ o de outra, em plena luz do dia, na praia, na frente de todo o mundo” (MO, p. 13) são frases que exemplificam o fluxo de violência que caracteriza a cidade do Rio de Janeiro e de que a obra dá conta. O texto assinala, ainda, o contraste entre esta cidade, dominada por um ritmo impiedosamente acelerado, e uma cidade, a Oriente, marcada pelo ritmo da modernidade, que inexoravelmente já a atravessa e a que o texto dá expressão – “[...] o Palácio da Cultura, [...] era um edifício medonho e alto para os padrões locais, modernoso e um tanto extraterrestre, com ornamentos angulosos e a cúpula dourada [...]” (MO, p. 61) – e dominada, ao mesmo tempo, pelo peso das tradições que a custos a abandonam:

Em dez minutos estavam num bairro de iurtas, uma espécie de favela na periferia da cidade, com as típicas tendas brancas dos nômades, umas ao lado das outras, entre cercas de madeira e portões de ferro decorados com os símbolos do casamento ou do infinito, dois círculos ou losangos entrelaçados, motivos que se espalham ou se repetem por toda a Mongólia em portões, tapetes, cadeados e outros objetos de uso doméstico. (MO, p. 60).

Os contrastes, dados pela caracterização dos espaços, são igualmente notáveis em *O Sol se Põe em São Paulo*. Se de São Paulo, nesta obra, se diz que é uma cidade que deseja estar noutro lugar e noutro tempo, “uma cidade sitiada pela miséria e pelo crime, dos quais esse

mesmo poder se alimenta embora tente em vão excluí-los” (SPSP, p. 16), das cidades japonesas o que se destaca é a dificuldade de comunicação entre quem se deslocou e os habitantes locais, num espaço a que é alheio o crime, mas que se alheia da presença estrangeira – “[...] [As pessoas] fingiam que não me viam, que não me ouviam”. (SPSP, p. 108).

Ao confrontar os espaços que a narrativa caracteriza, o autor contrapõe à tranquilidade uma tensão constante, revelando opostos que dominam este como outros textos em que a narrativa do deslocamento emerge como tema central:

Na Liberdade, nem mesmo um bêbado, ao sair trôpego de um restaurante, acreditando que é escritor, pode achar que está numa viela tranqüila dos subúrbios de Tóquio e não numa megalópole violenta do Terceiro Mundo. E, no entanto, é disso que as ruas de São Paulo tentam convencer quem passa por elas: que está em outro lugar, num esforço inútil de aliviar a tensão e o incômodo de estar aqui, o mal-estar de viver no presente e de ser o que é. (SPSP, p. 16).

Na verdade, esse confronto cultural de que a Literatura dá conta, encontramos-lo, por um lado, nas idas e vindas a que o quotidiano e a realidade obrigam, assim como o encontramos nos textos literários ao longo dos tempos. Os relatos de viagens que resultaram das viagens dos Descobrimentos, por exemplo, são relatos que colocam em destaque, de uma forma muito expressiva, talvez porque real, esse choque de culturas, que não está limitado nem no espaço, nem no tempo, mas que ocorre sempre que o deslocamento coloca frente a frente indivíduos oriundos de diferentes lugares e com características diferentes, características que se refletem em todos os aspectos da vida em sociedade.

Uma vez que esse choque não é determinado nem pelo tempo, nem somente pelo lugar em que ocorre, mas sobretudo pelas diferenças assinaláveis entre os protagonistas do encontro, tão fácil é encontrá-lo em relatos como o roteiro da viagem de Vasco da Gama à Índia ou a carta de achamento do Brasil, de Pero Vaz de Caminha, como em obras ficcionais como as obras aqui analisadas, salvaguardadas, naturalmente, as devidas proporções e diferenças, já que é distinta a natureza do choque provocado pelo encontro com um lugar ou uma cultura até então desconhecidos e a natureza do choque entre culturas cuja existência se conhece, mas com as quais se estabelece um contacto eivado de visões estereotipadas.

Trata-se, de qualquer forma, de um choque que provoca o olhar desconfiado de ambas as partes. Se, seguindo este raciocínio, considerarmos a obra *Mongólia*, tão depressa encontramos por parte dos locais um olhar de estranheza em relação ao Ocidental

(“Purevbaatar me diz que estão preocupados comigo. Não sabem como se comportar diante de mim nem o que dar de comer a um ocidental. O jantar é a tradicional sopa de massa de trigo e pedacinhos de carne seca com banha.” (MO, p. 156)), como nos confrontamos com a desconfiança, por exemplo, do Ocidental em relação àqueles com quem se cruzou na Mongólia (“Logo percebem o esforço que faço para comer a banha e dizem que só me deixam ir embora depois de raspar três pratos. Riem da minha cara”) (MO, p. 176). É, também, por essa razão que o epíteto de Ocidental se lhe cola, como se de uma etiqueta se tratasse, a refletir já diferenças inconciliáveis entre Oriente e Ocidente – “[...] a diferença cultural cria uma tensão permanente.” (MO, p. 182).

Na verdade, como é possível observar em *O Sol se Põe em São Paulo*, o lugar para o qual o viajante se desloca é, por vezes, tão diverso que essa diferença pode ser geradora de equívocos e pode, num primeiro momento, constituir obstáculo ao encontro com o *Outro*:

Emergi no meio de uma avenida repleta de gente, executivos e secretárias que passavam por mim, apressados, na hora de almoço. Comecei a caminhar na direção que o homem tinha indicado. Caminhei por várias quadras, puxando a mala de rodinhas, exausto da viagem, e de repente comecei a desconfiar da direção. [...] Esbarrei em dois ou três pedestres. Em geral, desviavam-se de mim como do demônio. Eu estava perdido. [...] não havia um único ocidental nas ruas. [...] Desviavam-se, olhavam para o chão, fingiam que não me viam, que não me ouviam. [...] Eu era a lepra. (SPSP, pp. 107-108).

Nesta obra, as profundas diferenças no cotidiano, na realidade e nas vivências dos dois países em que o narrador se desloca provocam, à sua chegada ao Japão, desconfiança e estranheza. A obra dá conta de algumas circunstâncias, acontecimentos e hábitos que constituem testemunho dessas diferenças tão assinaláveis entre as duas culturas, a provocar um estranhamento que é colocado em destaque pela referência ao ensaio *O Elogio na Sombra*, de Junichiro Tanizaki³², cuja função como referencial literário já oportunamente se explicitou³³, um estranhamento que as descrições do narrador confirmam:

Com exceção da roupa dos atendentes, tudo era branco, o chão, a parede e o balcão. [...] Da claridade do hall passava-se de repente à escuridão da sala dos computadores. Devia haver uma centena deles.

³² Junichiro Tanizaki é a referência literária transportada para a ficção: o narrador acredita que Tanizaki é o escritor para quem Setsuko / Michyio trabalhara. Embora seja vã a tentativa do narrador de confirmar se a identidade desse escritor corresponde à de Tanizaki, as obras deste pontuam a narrativa, ilustrando as temáticas com que estabelecem relação – destaca-se *O Elogio da Sombra*, ensaio sobre a tradição, a estética, o Ocidente e o Oriente, a luz e a sombra – à sombra o narrador associa as suas origens orientais – “A sombra [a cultura dos bisavós] sempre estaria no nosso encaixe.” (SPSP, p. 115).

³³ Cf. Capítulo 1 – “A Viagem na Origem do Texto” (p. 27).

[...] Mal dava para distinguir os poucos usuários em suas baias – algumas, como acabei entendendo, fechadas, para os que vinham passar a noite. [...] Agora eu entendia o que minha irmã tinha querido dizer quando propôs que jantássemos juntos. Os clientes iam ao cybercafé para tomar banho, jantar e dormir, e nesse meio tempo aproveitavam para usar os computadores. Minha irmã me explicou que muitos não conseguiam voltar para casa depois do trabalho (porque ficaram no escritório até tarde ou perderam o trem depois de tomar um porre num bar qualquer.) (SPSP, pp. 113-114).

O encontro entre o narrador e a irmã, cuja opção foi ir viver para o Japão e aceitar como boa, adotando-a, a cultura dos seus ascendentes revelará a diferença de atitudes, de comportamento e de vivências – aquilo que para ela constitui um paradigma de normalidade, constitui para ele um motivo de estranheza – o lugar onde se encontram, as horas de trabalho, a forma como vivem o cotidiano:

Passavam a noite dormindo nas baias diante das telas dos computadores, antes de retomar o trabalho no dia seguinte. O silêncio era absoluto. [...] Lá pelas tantas, fui buscar comida nas máquinas. Dois potes de plástico com macarrão. Aquele era o nosso jantar em família. [...] Eu não ousava perguntar como ela estava. Eu estava vendo. Talvez tivesse marcado o encontro ali justamente para que eu não pudesse vê-la na escuridão. (SPSP, pp. 114-115).

O que se verifica, pois, é que a partir do momento em que chega ao Japão, o narrador é obrigado a desenvolver um esforço no sentido de se integrar num espaço que lhe é desconhecido, o que só parece acontecer por ocasião do inaudito convite do casal cujo elemento masculino acabará por lhe revelar a verdade contida na carta de Michiyo. Um convite para adentrar a casa de um habitante local é sempre a melhor forma de integração de um estrangeiro no espaço que visita, já que assim se alcança a plenitude da partilha do lar e da refeição, o que acontece tanto numa como noutra obra, esbatendo paulatinamente as diferenças entre culturas.

O encontro em casa do casal japonês junta-se ao exemplo das distintas vivências entre o narrador e a irmã, enquanto experiência reveladora das diferenças culturais:

Por que raios eu tinha aceitado o convite? Podiam fazer o que quisessem comigo e depois desaparecer com o corpo. Minha irmã me prevenira que nenhum japonês convida ninguém para jantar em casa. Eu devia ter tomado aquilo como um aviso. Havia algo errado. E se aquele fosse um ritual satânico? E eu a vítima do sacrifício? A comida foi a confirmação. Eram pedaços de frango mal cozido, com cartilagem e pele, e uma salada de batatas semicruas. A mulher tinha se esforçado para fazer de última hora um jantar intragável, à moda ocidental. Os dois esperavam que eu comesse. Perguntei se não iam comer.

‘Primeiro o convidado’, [...]. Estava tonto de apreensão.”
(SPSP, pp. 132-133).

Quer no caso do quotidiano japonês, adotado e vivido pela irmã, quer no caso do jantar a convite do casal, saliente-se que as diferenças são de tal forma notáveis, que são exageradas e acabam por transformar-se, na narrativa, numa quase caricatura da cultura que é estranha aos olhos daquele que a descreve e comenta – no caso do jantar, a desconfiança acarreta tensão e constrangimento: “Devem ter percebido que eu não comia nada, apenas fingia, empurrando os pedaços de frango cru com o garfo de prata, de um lado para o outro do prato”. (SPSP, p. 133). Não raras vezes, é inevitável alguma dificuldade na interação, na aproximação. “Ficamos um momento em silêncio.” (SPSP, p. 133), pode ler-se a propósito da descrição do jantar em casa do casal que o narrador conhece no Japão. É o constrangimento causado pelas diferenças culturais que, destaque-se a título de exemplo, primeiro provoca o silêncio, para, em seguida, causar a torrente de palavras proferidas pelo narrador – “Antes de poderem me perguntar se não gostava da comida, comecei a falar pelos cotovelos.” (SPSP, p. 133).

No caso da obra *Mongólia*, à já referida divisão em três partes que remetem para uma localização geográfica (1. *Pequim – Ulanbaatar*; 2. *Os montes Altai*; 3. *O Rio de Janeiro*) preside, mais do que uma lógica espacial, a tentativa de revelar semelhanças, contrastes, características, além da trajetória e do olhar das personagens sobre essa trajetória.

A segunda parte (*Os montes Altai*), que coloca em destaque as particularidades da Mongólia e que tem início com a partida do Ocidental de Ulanbaatar, na companhia do guia Purevbatar, para seguir os passos da segunda viagem do fotógrafo, a viagem em que desaparece, fornece um vasto conjunto de elementos que permitem acompanhar com realismo, percorrendo lugares remotos e seres ímpares, um percurso marcado por assinaláveis diferenças face ao Ocidente. Como frequentemente acontece quando dois universos tão distintos, incompatíveis, mesmo, se cruzam, a narração de alguns factos assume uma forma risível à luz do olhar do visitante, numa visão que, mais uma vez, pode ser classificada como etnocêntrica. O comentário depreciativo de um passageiro australiano sobre o avião Antonov que transportou o Ocidental e Purevbaatar à capital da província de Gobi-Altai – “Não é de espantar. O avião é russo!” (MO, p. 137); o hotel que as autoridades locais lotaram, obrigando a cancelar a reserva do Ocidental; ou as casas de banho e as sensações que desencadeiam são evidências do modo como o estrangeiro, entre a estranheza e a indignação, primeiramente contacta com a cultura do país a que chega.

Por outro lado, e na sequência desse primeiro contacto, a desconfiança perante as diferenças culturais e o paternalismo que, por vezes, gera, característico de um certo colonialismo dos tempos modernos, atravessam persistentemente esta segunda parte da obra e mostram o cariz único de pessoas e lugares, ao mesmo tempo que dão lugar à advertência: “Os lugares são pessoas. [...] O Ocidental tentou se controlar e evitar a desconfiança que já começava a corromper a relação com Purevbatar.” (MO, p. 149).

O intensificar dessa desconfiança acontece a par de um mergulho na paisagem isolada e inóspita que é o deserto. Com efeito, esse lugar que em tudo, mais do que em muitas outras partes do mundo, determina a plenitude do que são as pessoas daquelas paragens, oferece, na obra de Bernardo Carvalho, descrições reveladoras das adversas condições naturais, das dificuldades da vida nómada, da expectativa de uma violência iminente, das estratégias de sobrevivência, por vezes, transformadas em estratagemas (significativos são os exemplos de uma suposta avaria no jipe em que o Ocidental é conduzido pela Mongólia³⁴ ou de um centro cultural transformado em casino³⁵, aqui observadas e descritas a partir do ângulo do estrangeiro que reconhece as dificuldades impostas pela Natureza, com a qual inevitavelmente harmoniza, movido pelas circunstâncias, embora mantenha o distanciamento que a desconfiança impõe e não consiga estabelecer uma relação direta e de inevitabilidade entre as adversidades naturais, a escassez e os comportamentos causadores de desconfiança ou absurdos – “Bauaa passa a vida inteira ouvindo a mesma fita, um pot-pourri de canções folclóricas e militares [...]” (MO, p. 177) – lê-se no diário do Ocidental, num comentário que ignora, talvez por um cansaço em certa medida intrínseco à condição de quem se desloca subordinado aos ditames de um guia, a forte possibilidade de não haver outra cassete, outra música para ouvir. Esperando encontrar o bom selvagem, o estrangeiro, movido pelos seus paradigmas, encontra alguém que quer sobreviver, que anseia pelo padrão ocidental, que também desconfia dos que o rodeiam e que com eles tem conflitos (recorde-se a disputa entre

³⁴ “Entramos no carro. Ele dá a partida, como se nada tivesse acontecido, como se não houvesse problema [que o guia acabara de detetar] nenhum com o motor. Conseguimos chegar até as iurtas. Para mim, que não entendo uma palavra, é como se tudo tivesse sido planeado. [...] Os homens se empenham em fabricar um substituto para a peça quebrada do carburador, com um isqueiro de plástico. [...] E, como por milagre, fazem o motor funcionar [...]. [...] Não avançamos nem quinhentos metros quando o jipe quebra de novo. [...] Desta vez, Bauaa consegue consertá-lo sozinho. Começo a desconfiar que tenha procurado a iurta do seu amigo só para comer carne fresca [...]” (MO, pp. 176-177).

³⁵ “O centro cultural fora convertido numa espécie de casino. [...] Tinha sido desativado como espaço de difusão cultural. Enquanto esperavam, o Ocidental sacou da polaroid, mas logo provocou uma grande movimentação. Ninguém queria ser fotografado. [...] O secretário veio correndo, a tempo de impedir que o Ocidental tirasse uma foto. Já no escritório [...], ele lhes explicou por que não podiam fotografar ali dentro: as mesas de bilhar não deviam ter sido instaladas num prédio público, mas [...] estava ali para atender as necessidades da população, e as pessoas precisavam de dinheiro e por isso vinham jogar. [...] A cultura oficial havia sido convertida em crime.” (MO, pp. 185-186).

Ganbold, o primeiro guia do fotógrafo, e Purevbaatar, o segundo guia, a propósito da inadvertida decisão do fotógrafo, de permanecer na Mongólia apesar da irregularidade do seu visto – “Ganbold engasgou e foi obrigado a pousar a tigela. Teve uma crise de tosse. Seus olhos flamejavam. Estava a ponto de voar no pescoço de Purevbaatar. [...] Os dois começaram a discutir aos berros, em mongol [...]” (MO, pp. 70-71).).

Em suma, as diferenças são, por vezes, tão profundas que o olhar de desconfiança, de que neste passo da análise pretendemos dar conta, é inevitável. Ocasionalmente são, contudo, ultrapassadas por circunstâncias que tendem a esbater a distância cultural e, conseqüentemente, o estranhamento.

Na obra *O Sol se Põe em São Paulo*, a desconfiança no momento do jantar com o casal japonês, que se tornou decisivo para o desenlace da narrativa e sobre que já tecemos considerações, foi superada pelo contacto e pela proximidade, que conduziram inclusivamente ao desfazer de equívocos, à compreensão e à entreajuda – o narrador termina um momento de uma tensão quase caricatural pedindo ajuda para traduzir e decifrar a carta deixada por Setsuko, encaminhando, assim, a narrativa para o seu desfecho – “Eu só podia contar com o marido da professora de canto. Não podia perder aquela oportunidade. [...] Eu queria o fim da história. [...] ‘Abra’, insisti [...]” (SPSP, p. 134).

Em *Mongólia*, como *O Sol se Põe em São Paulo*, a espaços, a perplexidade e a irritação perante as diferenças dão origem a um certo encantamento. Naquela obra, por exemplo, o Ocidental mostra-se, a certa altura, desconfiado do guia, desconfiado da presença de pessoas cujas ações e cujo comportamento não compreende, mas essa desconfiança é quebrada por momentos menos tensos, como, por exemplo, o momento em que a família nómada de Shagdarsouren, que fornecera informações sobre o fotógrafo desaparecido, veste o traje típico para se deixar fotografar com o Ocidental – “Purevbaatar trouxe uma câmara polaroid e me sugere fazer uma foto de família. É uma gentileza, uma forma de retribuição. Dá a entender que eles têm mais a nos dar do que alojamento.” (MO, p. 155). É paradigmático o momento em que todos desejam ser fotografados com o estrangeiro: o estrangeiro passou a ser um elemento que participa daquele espaço, ainda que seja muito diferente de todos os outros elementos, de tudo o que naquele lugar o envolve. Com efeito, o papel que a fotografia assume é um papel de relevo nas relações com o estrangeiro, de cujas características o autóctone se demarca, enfatizando as diferenças quando, por exemplo, se veste a rigor para ser fotografado.

Recorde-se, porém, que as notáveis diferenças entre o Ocidente e o Oriente, nas vertentes a que a teia de acontecimentos em ambas as obras nos deixa aceder, são frequentemente enfatizadas pelo relato dos próprios acontecimentos. Personagens das duas obras, na sequência do deslocamento, penetram numa cultura que difere da sua, numa rotina que não lhes é familiar, enfim, num universo povoado de ritos, hábitos e seres a que são alheios. Ao fazê-lo, passam por um processo que vai do estranhamento ao reconhecimento. Com efeito, o que num primeiro momento se assemelha como invulgar vai sendo gradualmente acomodado no espírito de quem chega, por se tratar de algo que, naquele lugar, possui a qualidade de inevitável. Por outro lado, o impacto da primeira impressão tende a desvanecer-se com o contacto repetido, o instalar de rotinas, a proximidade que se conquista. Aquilo que num primeiro momento de aproximação a um espaço desconhecido provocou admiração, dará origem, posteriormente, ao reconhecimento, sem, contudo, deixar de ser exótico aos olhos do viajante³⁶.

Em *Mongólia*, os diferentes trajetos das personagens completam-se, contribuindo para formar um painel que, imaginado como uma sucessão de transparências sobrepostas, revela a geografia dos espaços em que se movem as personagens e, por comparação, revela o confronto entre lugares, culturas e pensamento (de povos e narradores). O nome dado ao Ocidental, único nome por que é conhecido ao longo de toda a narrativa, evidencia já esse confronto, o confronto entre o Oriente e o Ocidente. Esta designação, que lhe é dada, de acordo com o primeiro narrador, “por nômades que não conseguiam dizer o seu nome quando viajou pelos confins da Mongólia” (MO, p. 11) adequa-se às atitudes, juízos e posições que vai assumindo ao longo da narrativa.

Ainda em Pequim, antes de iniciar a viagem pela Mongólia, em cumprimento da missão que lhe fora atribuída (agir como turista para investigar o desaparecimento do fotógrafo e encontrá-lo), o Ocidental, que no dizer do primeiro narrador “encarnava o antípoda” (MO, p. 20), classifica como “puta” (MO, p. 20) a cidade de Xangai, pela qual até nutria simpatia; estabelece comparações entre Pequim e Brasília, entre a China e o Brasil; caracteriza a capital chinesa como “a materialização arquitetônica da sensação labiríntica dos desertos” (MO, p. 23), emite juízos de valor sobre a literatura chinesa, em síntese, coloca-se numa posição quase elitista face à China; apresenta uma visão que o primeiro narrador considera marcada pelo “etnocentrismo” (MO, p. 32), afirmando que “muito do que ele [Ocidental] dizia da China,

³⁶ O artigo *Exotismo e Alteridade: Histórias Brasileiras de Blaise Cendrars* trata a relação dos espaços entre que se desloca o viajante e o impacto que nele causa o deslocamento: “O sujeito reencontra pois seu espaço original identitário, modificado no entanto pelo contato com o Outro, que doravante faz parte dele.” (FREITAS, 1998, pp. 181-182).

sem nenhum conhecimento de causa, era uma projeção distorcida do que conhecia do Brasil.” (MO, p.40). Serão, talvez, inevitáveis as projeções e comparações, já que a viagem implica um afastamento, não um abandono: Ocidental e primeiro narrador coincidem, por exemplo, na crítica ao valor conferido à arte, na China.

Da mesma forma, o Ocidental, ao procurar seguir o percurso trilhado pelo fotógrafo, confirma as perspectivas deste em relação à Mongólia, nomeadamente, no que à religião concerne. Efetivamente, verifica-se no relato de ambas as personagens uma tentativa de compreensão do Budismo, tentativa cujo ponto de partida é a trama ficcional, mas que passa por uma reflexão sobre esta religião e pela desconstrução de um ideal: a atitude dos monges, o interminável enredo em torno das histórias por eles contadas, o secretismo no interior dos mosteiros, a arte entendida como mero instrumento de meditação ou o facto de a concepção religiosa contrariar, em grande medida, a simbologia são considerações que evidenciam a desilusão perante uma realidade que não preenche as expectativas, que eram, recorde-se, as de visitantes ocidentais – “O horror que o desaparecido demonstrava pela religião em seu diário vinha da desilusão e do descompasso que, em apenas três dias e sem maior conhecimento de causa, como de costume, o Ocidental também já podia confirmar.” (MO, p. 133).

Se tivermos em conta a dicotomia Oriente – Ocidente e as diferenças que a marcam, o fascínio que o Oriente desde sempre exerceu sobre o Ocidente e a relação de poder que ao longo dos tempos se estabeleceu – “A relação entre o Ocidente e o Oriente é uma relação de poder, de dominação [...]” (SAID, 1990, p. 17) – resultam, em certa medida, dessas tão evidentes diferenças. Em nenhum momento da História foi, até hoje, possível viver a Oriente como se vive a Ocidente. A localização geográfica transforma-se num elemento que tem a capacidade de desencadear outras diferenças – o lugar para onde se vai não é igual ao lugar de que se parte; se o lugar para onde se vai é profundamente diverso daquele de onde se parte, naturalmente, o indivíduo que se deslocou vai, por um lado, olhar com fascínio, com interesse, com curiosidade; vai, por outro lado, ser obrigado a passar por um processo de conhecimento, resultante do contacto – não é possível conhecer verdadeiramente um lugar sem passar por esse lugar e pelas suas gentes. É este contacto, frequentemente dificultado pelas diferenças, que origina o conhecimento e alicerça a construção cultural de “duas entidades geográficas [que se] apoiam e, em certa medida, refletem uma à outra” (SAID, 1990, p. 17). Recorremos ainda às palavras de Edward Said, na obra *Orientalismo – O Oriente Como Invenção do Ocidente*, para reforçar a ideia de que a construção cultural do

Oriente foi, num passado colonial, de tal modo estruturante que dela subsistem marcas que continuam a influenciar o olhar do homem contemporâneo:

[...] o Oriente não é um fato inerte da natureza. Não está meramente *lá*, assim como o próprio Ocidente não está apenas *lá*. Devemos levar a sério a notável observação de Vico segundo a qual os homens fazem a sua própria história, e que só podem conhecer o que fizeram, e aplicá-la à geografia: como entidades geográficas e culturais – para não falar das entidades históricas – os lugares, regiões e setores geográficos tais como o ‘Oriente’ e o ‘Ocidente’ são feitos pelo homem. Portanto, assim como o próprio Ocidente, o Oriente é uma ideia que tem uma história e uma tradição de pensamento, imagística e vocabulário que lhe deram realidade e presença no e para o Ocidente. (*idem*, pp 16-17).

Um exemplo que cabe nestas linhas em que procuramos colocar em destaque as características específicas de lugares e culturas diversos é o da chegada do narrador ao Japão, momento em que se depara com dificuldades como, por exemplo, a ausência das habituais referências que, a Ocidente, permitem a localização geográfica (“Não há propriamente endereços nas grandes cidades japonesas” (SPSP, p. 108)) ou, ainda, o obstáculo da língua – “Eu tentava me aproximar das pessoas, em inglês, e todas fugiam de mim.” (SPSP, p. 108).

Para ser de outra forma, para que aquele que se desloca possa ter com os que encontra no seu trajeto uma relação de plena aceitação não só do exótico (que então deixaria de ser exótico), mas também do que de mais absurdo e hipócrita se reveste a cultura do *Outro*, seria necessário que se “despisse” do seu passado: uma impossibilidade tanto maior quanto maior for a proximidade entre esse passado e a motivação da viagem. No caso do Ocidental, na obra de Bernardo Carvalho, esse afastamento do passado é, à partida, uma impossibilidade. É no passado desta personagem que reside, primeiro, a motivação para tentar recusar o projeto da viagem pela Mongólia (em busca de um jovem que é seu meio-irmão), e no passado reside, posteriormente, o empenho que o leva a não desistir da busca.

Aparentemente mais despojada da influência da cultura ocidental é a perspectiva do fotógrafo, frequentemente designado por “desaparecido”, perspectiva a que não será alheio o objetivo primordial da sua viagem: “Meu objetivo é fotografar os tsaatan [...]” (MO, p. 49). Apesar do aparente abandono dos modelos ocidentais, pode ler-se, por exemplo, no diário do fotógrafo: “No dia seguinte, Togtokh passa para nos pegar. É óbvio que não chega às oito. Aparece às nove [...]” (MO, p. 53). A afirmação pressupõe um juízo (“É óbvio [...]”), apesar da tolerância face ao atraso. O cumprimento de horários, como na sociedade ocidental o conhecemos, é, na verdade, um conceito que não se adequa ao ritmo, à cultura e à própria geografia de algumas sociedades e territórios no Oriente.

As viagens do fotógrafo desaparecido e do Ocidental são, pois, marcadas pela visão de quem, ao deslocar-se, carrega o peso do lugar de origem, das vivências, da cultura e das expectativas que, no deslocamento de Ocidente para Oriente, são frequentemente inconciliáveis com a realidade a que acede. A afirmação do fotógrafo “Vejo sexo por todos os lados”, por exemplo, legitima a dúvida sobre se de facto verá episódios de abusos ou de exploração, ou se as alusões colidem com o que considera enquadrar-se num padrão de normalidade³⁷.

Apesar disso, ou talvez por isso (o olhar sobre o que é irremediavelmente distinto terá permitido mesclar com êxito ficção e realidade), nesta obra de Bernardo Carvalho, algumas das características que conferem à Mongólia a sua assinalável especificidade integram a narrativa, contextualizadas pela viagem do Ocidental e, antes, pelas viagens do fotógrafo desaparecido. Nessa medida, aspectos como o impacto do turismo sobre os povos locais, a discrepância entre o ideal de nomadismo e a realidade, a endogamia, o confronto entre as tradições e a influência dos ocidentais na vida local, o domínio do lucro e o impacto do comércio nas comunidades, com a consequente alteração de um sistema comercial que deixa de ser sustentável, atravessam uma narrativa que é tanto mais rica nas temáticas que aflora quanto mais sinuoso é o percurso das personagens e mais diversificadas são as peripécias.

A assumir frequente preponderância sobre estes aspectos, encaixado naqueles a que podemos chamar os acontecimentos principais, surge o plano do misticismo, surge a ação que determina decisões, conflitos, encontros e desencontros, assim como um conjunto de reflexões sobre o Oriente. Com efeito, a figura feminina a que o fotógrafo chama “entidade demoníaca” (MO, p. 75), designada Naro-Hadojma, Nakhadjima ou Narkhajid, assim como a “história de um grande lama, guiado por uma jovem monja por um caminho secreto pelos montes Altai” (MO, p. 90), tornar-se-ão um eixo fundamental da narrativa, na medida em que definem uma trajetória cultural e geográfica que as personagens do fotógrafo e do Ocidental

³⁷ Edward W. Said, na obra *Orientalismo – O Oriente como invenção do Ocidente*, que aqui trazemos, uma vez mais, como referência para a compreensão das diferenças entre Oriente e Ocidente, alude como em seguida se transcreve à “validade”/ “normalidade” daquilo que é inerente a cada sociedade: “Mas, se estivermos de acordo em que todas as coisas na história, assim como a própria história, são feitas pelos homens, veremos então como é possível que a vários objetos ou lugares ou épocas sejam atribuídos papéis e significados dados que adquirem validade objetiva só depois que essas atribuições acontecem. Isso é especialmente válido para coisas relativamente pouco comuns, como estrangeiros, mutantes ou comportamento “anormal”.

É perfeitamente possível argumentar que alguns objetos distintivos são feitos pela mente, e que esses objetos, embora pareçam existir objetivamente, têm uma realidade apenas ficcional. Um grupo de pessoas que vive em uns poucos hectares de terra estabelece fronteiras entre a sua terra e adjacências imediatas e o território além, que chama de “terra dos bárbaros”. Em outras palavras, essa prática universal de designar na própria mente um espaço familiar que é “nosso” e um espaço desconhecido além do “nosso” como “deles” é um modo de fazer distinções geográficas que pode ser inteiramente arbitrário.” (SAID, 1990, p. 64).

insistirão em seguir; originam uma espécie de fio capaz de conduzir à saída do labirinto em que a sucessão de acontecimentos se transforma e a que os diários do Ocidental e do fotógrafo dão forma.

Em *O Sol se Põe em São Paulo*, os contrastes entre Ocidente e Oriente começam por revelar-se na tentativa de transposição, na tentativa de materialização de lugares e de concepções orientais do espaço para lugares geograficamente posicionados a Ocidente – a construção de uma casa de características japonesas num bairro de São Paulo (“típica casa japonesa, um disparate escondido no fundo dos prédios, numa rua do Paraíso.” (SPSP, p. 63)), ou a criação de lugares que “imitavam” o Japão, concebidos como uma homenagem à terra distante, são exemplos dessa transposição, geradora do que podemos considerar uma transferência do *topos* e mesmo geradora de anacronismos – o facto de o espaço geográfico e o espaço transposto se revelarem inconciliáveis assume destaque nas palavras do narrador.

Também a relação entre o narrador e as suas origens, a forma como as perspectiva e delas dá conta ao longo da narrativa, opondo o modo como encara a sua origem ao modo como a irmã a encara, a forma como a elas regressa por ocasião da sua viagem ao Japão, em busca da verdade sobre a carta que lhe é deixada por Setsuko, constituem aspectos que vão, ao longo da narrativa, realçando as diferenças entre Ocidente e Oriente.

É pelas palavras e pelos atos do narrador, também ele personagem, que vamos conhecendo esta relação com a sua origem, assim como a sua perspectiva sobre a transposição da cultura de origem para um mundo que lhe é tão diverso – “Desde pequeno guardei a imagem de um Japão de brincadeira, como um parque infantil, ao mesmo tempo pobre e irreal, um mundo de canteiros caiados construído por anões no interior de São Paulo.” (SPSP, p. 29). O facto de o narrador rejeitar, de forma enfática, as construções que, num contexto de imigração, prestam homenagem às origens é também representativo das diferenças entre Ocidente e Oriente, diferenças de tal forma notáveis que as marcas de uma paisagem ou cultura se transformam em caricatura quando transferidas para outro espaço: “Num instante me vi de novo diante do mundo em miniatura que me perseguia desde a infância, os canteiros com as bordas de cimento caiado, os bancos de cimento, um mundo hesitante entre o parque de diversões de província e o cemitério”. (SPSP, p. 97). Esta é a descrição do narrador à sua chegada a Promissão, aonde se dirige depois de saber que Setsuko fechara o restaurante e entregara o dinheiro da venda a uma família que vivia “em Promissão, no oeste do estado de São Paulo, onde o sol se põe [...]” (SPSP, p. 96).

O olhar do narrador sobre este mundo que foi transposto para outro lugar não se reveste menos de estranhamento do que o olhar com que alcança o Japão, quando para lá se dirige a fim de descobrir, dominado por uma “obsessão”, a “veracidade” da história de Setsuko – “Só ele [o ator de kyogen] podia provar a veracidade daquela história.” (SPSP, pp. 105-106). A sua chegada ao Japão é marcada pelo desconhecimento, a que se alia a insegurança e, uma vez mais, o avivar da memória da recusa face à cultura de origem: “Por estar representado em azul-claro, o canal era a minha única referência num mapa todo escrito numa língua de que sempre tentei escapar, por achar que ela pudesse me condenar a ir aonde eu não queria.” (SPSP, pp. 107-108). O narrador alude, neste passo, ao facto de ter encontrado no Metropolitano, em Osaka, tudo escrito em japonês e de, confuso e inseguro, ter acedido à rua pela saída errada; ao mesmo tempo, cria uma metáfora, comparando a direção errada que tomou à noção que tem de que, para ele, o Japão e a língua japonesa eram o rumo errado.

Na obra *O Sol se Põe em São Paulo*, Bernardo Carvalho revela o exotismo dos espaços onde tem lugar a ação antes mesmo de encetar a narrativa sobre o segredo da personagem Setsuko, apresentando o Bairro da Liberdade: “A Liberdade é um desses bairros de São Paulo que [...] ressaltava no mau gosto da sua rala fantasia arquitetônica o que a cidade tem de mais pobre e de paradoxalmente mais autêntico: a vontade de passar pelo que não é.” (SPSP, p. 15). O exotismo expresso na obra vai, pois, de dentro para fora e inicia-se com a apresentação de um lugar que é um nicho arquitetônico e cultural numa tessitura urbana de que se demarca – “Não é só que esteja tudo fora do lugar. Está tudo fora do tempo também.” (SPSP, p. 16). Sobre o sentimento que nele desperta um lugar criado como imitação, um lugar cujas características se afastam do lugar que lhe serviu de modelo, o narrador discorrerá ao falar de Bastos, onde se deslocava na infância para visitar os tios: “E, por maior que fosse o bom gosto e descrição daquele jardim nos fundos de um sobrado falso do Paraíso, só conseguia me lembrar da miniatura do monte Fuji, de cimento, na entrada do museu da imigração japonesa em Bastos.” (SPSP, p. 29). Ao evidenciar a extravagância que constitui a influência de um modelo de construção num lugar em que não se enquadra e onde acabará por revelar-se quase uma representação algo grotesca, a narrativa salienta o pensamento do narrador na sua viagem para Promissão: “Num instante, me vi de novo diante do mundo em miniatura que me perseguia desde a infância [...]” (SPSP, p. 97).

A peculiaridade dos espaços acarreta um estranhamento colocado em destaque na obra *O Sol se Põe em São Paulo* pela interpretação que da errância o autor preconiza. Trata-se de uma errância espacial, mas também temporal, a movimentação que decorre da ação desse

“narrador sem nome” (CHIARELLI, 2007, p. 78), assim designado em texto que já referimos³⁸ e em que a autora sintetiza as adversidades vividas pelos imigrantes japoneses no Brasil. É essa errância que leva o narrador ao encontro da irmã, que fez o retorno ao lugar de origem como operária, e que revela a incapacidade de um e de outro para se abstraírem de, nesse retorno, se acharem num lugar estranho: “O narrador passa então [ao narrar a viagem a um lugar onde nunca estivera] a narrar a história dos outros, mas também retoma uma experiência pessoal, de raízes longínquas e de uma identidade esfacelada.” (*idem*, p. 73).

O retorno a um lugar nunca antes visitado e a obsessão que conduz a esse retorno encontram paralelo em *Mongólia*. Neste livro, tomamos contacto com a narrativa da viagem do fotógrafo, que se desloca movido pela demanda do desconhecido, e com a narrativa da viagem do Ocidental, que se desloca movido pela missão de encontrar o fotógrafo. O périplo de ambos por um país cujo exotismo se traduz numa forma de viver apresenta esse exotismo pela mão das personagens, integradas no ambiente que atravessam, e pela atenção que a narrativa dedica à arte, ao misticismo, à paisagem.

Viajar é, com efeito, sentir o pulsar de um país, o que implica, também, ter presentes as referências históricas a que está associado o país percorrido e que é, no caso da Mongólia, literalmente, atravessado. A obra *Mongólia* conduz os leitores por uma travessia que inclui a História (Cf. MO, pp. 117-122), dando a conhecer um território que se agigantou como império, que se submeteu ao domínio chinês, que esteve debaixo do poderio russo, sujeitando-se a golpes e contra-golpes que culminaram nos expurgos durante o terrível regime de Estaline. Integradas na sequência de peripécias ficcionais contadas “a três vozes”, expressão usada por Sonia Miceli, (2016, p. 183), estas referências complementam o conhecimento sobre o país que Bernardo Carvalho apresenta em toda a sua peculiaridade, mas também, em toda a sua complexidade, desmistificando-o, com frequência, colocando-o a nu.

Com efeito, ao seguir o percurso do fotógrafo desaparecido, o Ocidental percorre um país que é revelado, no que tem de único e, paralelamente, de diverso, através da intrincada teia de peripécias que levam ao encontro entre personagens que procuram algo e que, em certa medida, se procuram (o fotógrafo desaparecido e o Ocidental). Esse encontro, que não é, num primeiro instante, um encontro de reconhecimento mútuo, é o encontro que sintetiza a viagem e que deixa atrás de si uma porta aberta sobre o país, a Geografia, a História, a cultura e as

³⁸ Cf. Capítulo 2 – “Viagem e Identidade” (p.47).

tradições do país e do povo, ao mesmo tempo que desvenda as emoções e vivências pessoais das personagens.

Ao dar a conhecer o lugar do *Outro*, nesta obra, Bernardo Carvalho acrescenta ao enigmático relato da procura encetada pelo fotógrafo uma incursão pelos territórios mais remotos da Mongólia que, em certa medida, confirma a narrativa como um texto em que as referências que aludem às tradições, à cultura, às singularidades do nomadismo, à hospitalidade ou, paradoxalmente, à hostilidade, ao ócio e aos vícios que lhe estão associados, são elementos que matizam a paisagem descrita e contribuem para caracterizar o local em que decorrem os acontecimentos. Fá-lo através de paradigmas distintos, consoante a intencionalidade das “vozes” que coloca ao serviço desse objetivo. Assim, embora os elementos etnográficos se encaixem na ficção pela via de um e de outro discurso, o do fotógrafo é mais descritivo, enquanto o do Ocidental revela mais intensamente as marcas da experiência de alteridade. A viagem de Ulaabaatar para Khatgal, assim como a chegada a Tsagaannuur e a descrição da vida dos tsaatan ou do festival Naadan, a que acedemos pelas palavras do fotógrafo, possuem a contenção da observação apurada, mas instantânea, feita à maneira de uma fotografia, por oposição, por exemplo, ao relato comentado do canto difónico – “O canto está diretamente ligado aos sons da Natureza; ao vento, ao barulho do rio etc. É uma espécie de recriação, tentativa de imitação ou reprodução da natureza.” (MO, p. 188). Ainda que a ambos os discursos tenha sido retirada a marca puramente descritiva de um texto roteirístico, verifica-se uma dualidade que contribui, também, para a caracterização dos narradores-personagens.

A dominar os aspectos etnográficos e humanos que assim nos são revelados, porque os recebe, porque os comporta e porque os determina, encontra-se a paisagem: paisagens sem pontos de referência, paisagens marcadas pela História e pelo misticismo, paisagens que albergam a vida, a necessidade de sobrevivência e a morte (por isso, marcadas pela presença humana, na mesma medida em que sobre essa presença deixam marca) paisagens esventradas pela modernidade, sempre magníficas, pela imponência e grandiosidade:

A paisagem era extraordinária, um tanto extraterrestre [...] a geleira de Burkham Bunndai Ull, assombrosa no horizonte, desertos que de longe eram apenas manchas enevoadas a se alternar com as montanhas azuis. Não havia ninguém em lugar nenhum. Não havia nenhuma árvore. O caminho era uma

sucessão de vales e montanhas, com gargantas que cortavam as montanhas até os vales seguintes. (MO, pp. 147-148)³⁹.

Frequentes vezes, aquele que se desloca deseja dominar o lugar a que se desloca. O domínio exercido por quem chega traduziu-se, noutras épocas, em processos de colonização, mais ou menos violentos, embora sempre marcados pela aculturação. Num contexto moderno, esse domínio converteu-se num sentido de superioridade que, mesmo quando moderado, mesmo quando não se concretiza em gestos e palavras, permanece na mente de quem se desloca. Por vezes, resulta mesmo em certo paternalismo que, quer cause aceitação ou rejeição, influencia a relação entre autóctone e estrangeiro.

O termo ‘cultura’, que designa geralmente as manifestações artísticas, as convenções e as tradições associadas a uma determinada sociedade e que tem sido amplamente estudado por antropólogos e sociólogos ao longo dos tempos, levanta questões que, por não serem consensuais, originaram teorias distintas. O que, contudo, parece consensual é o facto de a cultura ser, em síntese, a forma peculiar como cada indivíduo perspectiva o mundo e como nele se integra. “[...] Edward Tylor (1832 – 1917) [sintetizou os conceitos de Kultur e Civilization] no vocábulo inglês *Culture*, que ‘tomado em seu amplo sentido etnográfico é este todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade.’” (LARAIA, 2001, p. 25).

É, pois, esse ‘todo’, que se reporta a um conjunto amplo de manifestações humanas, geralmente associadas a um determinado contexto, geográfico e social, que, multiplicado pela constante mobilidade dos indivíduos pelo mundo, deve ser considerado na construção da identidade: “[...] uma compreensão exata do conceito de cultura significa a compreensão da própria natureza humana, tema perene da incansável reflexão humana.” (*idem*, p. 63).

Por sua vez, são essas múltiplas formas de perspectivar o mundo⁴⁰ que contribuem para a caracterização das personagens nas narrativas estudadas, originando uma pluralidade que lhes

³⁹ Sobre a paisagem em Mongólia, afirma Sonia Miceli, na tese *De Cartas e Mapas. Livro, Viagem e Paisagem em Bernardo Carvalho e Ruy Duarte de Carvalho*: “Também em *Mongólia*, o espaço e a paisagem desempenham, como o próprio título sugere, um papel central, não funcionando apenas como *décor* da acção, mas sim como objetos de uma busca, que dinamiza e justifica o desenvolvimento do enredo.” (MICELI, 2016, p. 182).

⁴⁰ O mundo amplia-se aos olhos daquele que o percorre e que nesse percurso absorve a sua diversidade, como julgamos que sustenta a citação que se segue: “[...] o Homem encontra-se e olha-se a si próprio em tudo o que vê.

Eis uma servidão, mas imediatamente compensada por uma segura e única grandeza.

confere riqueza. Consideremos, para ilustrar este argumento, a perspectiva de Ruth Benedict, na sua obra *O Crisântemo e a Espada – Padrões da Cultura Japonesa*, segundo a qual pessoas oriundas de lugares diferentes veem o mundo através de lentes diferentes:

As lentes através das quais uma nação olha a vida não são as mesmas que uma outra usa. É difícil ser consciente com os olhos através dos quais olhamos. Qualquer país os toma como certos e os truques de focalização e perspectiva, que conferem a cada povo sua visão nacional da vida, apresentam-se a esse povo como a dádiva divina de ordenação de uma paisagem. [...] Quando queremos saber a respeito de óculos, formamos um oculista e esperamos que esteja habilitado a escrever a fórmula para qualquer lente que lhe tragamos. Algum dia, sem dúvida, reconheceremos ser esta a tarefa do cientista social, com relação às nações do mundo moderno. (BENEDICT, 1972, p. 19).

Tão diversas quanto as lentes que o oculista analisa, para utilizar a metáfora de Benedict, são os olhares dos diferentes indivíduos sobre o mundo, e todos se inscrevem em universos que estabelecem interação com esses ‘olhares’, incluindo-os e integrando-os. Para tal, justifica-se compreender em que medida cada indivíduo estabelece relação de consonância ou se torna dissonante do que o rodeia – lugares e pessoas.

É no contexto das distintas manifestações culturais e da forma como são vistas que aquilo que é diferente causa estranheza, aquilo que é muito diferente pode chegar mesmo a causar indignação. Mais do que a simples interrogação, o contacto com o que é muito diferente do paradigma que o indivíduo segue como certo, como apropriado, tende a gerar recusa. Por isso, o olhar do *Outro* sobre os trajes, sobre os hábitos, sobre todos os aspectos etnográficos, sobre as tradições, como o olhar sobre as crenças, é frequentemente um olhar de perplexidade. Há uma perplexidade associada a estas diferenças, que só é superada se nesse contacto existir um *continuum* e se nesse *continuum* for possível integrar a aceitação, num processo capaz de esbater as discontinuidades culturais.

Com efeito, a diversidade cultural e o impacto causado pelo confronto com outras culturas é uma realidade que o deslocamento desvela. Ir ao encontro do que é diferente, mesmo quando é resultado de um ato voluntário, acarreta um choque que é tanto maior quanto mais distantes e diversos forem os espaços:

Para um observador, é simplesmente banal, e até constrangedor, transportar consigo, para onde quer que vá, o centro da paisagem que atravessa. Mas que acontece ao caminhante se o acaso do passeio o leva a um ponto naturalmente propício (cruzamento de estradas ou de vales), a partir do qual não somente o olhar, mas as próprias coisas irradiam? Então, coincidindo o ponto de vista subjectivo com uma distribuição objectiva das coisas, a percepção estabelece-se na sua plenitude. A paisagem decifra-se e ilumina-se. Vemos. Tal parece ser o privilégio do conhecimento humano.” (CHARDIN, 1970, pp. 7-8).

[...] parece que raramente a diversidade das culturas mostrou-se aos homens tal como ela é: um fenómeno natural, resultante das relações diretas ou indiretas entre as sociedades; viu-se nisto sempre uma espécie de monstruosidade ou escândalo. Nesses assuntos, o progresso do conhecimento consistiu menos em dissipar esta ilusão em benefício de uma visão mais exata do que em aceitar ou encontrar o meio de resignar-se a ela.

A atitude mais antiga, e que se baseia indiscutivelmente em fundamentos psicológicos sólidos (já que tende a reaparecer em cada um de nós quando nos situamos numa situação inesperada), consiste em repudiar pura e simplesmente as formas culturais: morais, religiosas, sociais, estéticas, que são as mais afastadas daquelas com as quais nos identificamos. "Hábitos de selvagens", "na minha terra é diferente", "não se deveria permitir Isto", etc, tantas reações grosseiras que traduzem esse mesmo calafrio, essa mesma repulsa diante de maneiras de viver, crer ou pensar que nos são estranhas. (LÉVI-STRAUSS, 1993, p. 333).

Este é um aspecto que podemos observar nas duas obras estudadas – a dúvida e os obstáculos colocados pelo contacto, em contexto real, com uma cultura que se desconhece deixam-se atenuar pelas experiências vividas nesse contexto. É nessa medida que consideramos que, nestes textos, Bernardo Carvalho fez da viagem um trilho que conduziu ora ao estranhamento, ora ao reconhecimento, pelo amenizar das diferenças e pelos encontros que o deslocamento produziu.

2.3. O Reencontro com uma Identidade Perdida em *Mongólia* e *O Sol se Põe em São Paulo*

Nos traços que o distinguem de tudo o que dele difere, encontra cada indivíduo a sua especificidade, as suas características únicas, que se tornam notórias por comparação. Reconhecer-se no *Outro* pode, pois, corresponder ao encontro do ser com a sua essência, pelo reconhecimento do que é dissemelhante, mas pode também corresponder ao reencontro com uma identidade de que, por alguma razão, se perdeu e que o deslocamento lhe permitirá reencontrar, num processo que explicitaremos, para cada uma das personagens que o vive, nos parágrafos que se seguem.

Aquilo que cada ser é, a forma como a si próprio se perspectiva, depende de como perspectiva aqueles com quem se cruza na vida, entendida como uma trajetória, já que desse encontro resulta o seu posicionamento no mundo; o encontro com o *Outro* permite-lhe encontrar a sua posição no universo, quase como se de tirar um azimute se tratasse, nesse sistema de coordenadas que são, afinal, as relações humanas.

Quando o ser humano encontra, conhece e reconhece o *Outro*, numa realidade em que o deslocamento é, frequentemente, a única via possível para esse encontro, encontra-se ou reencontra-se também com a sua própria individualidade e com as múltiplas possibilidades, face ao mundo, que essa individualidade oferece.

É no reencontro que a viagem possibilita que ora centramos a nossa atenção; no poder que a viagem exerce sobre a capacidade de o viajante se conhecer a si próprio, o poder de ir ao encontro do que em si existe de singular e que, em algum momento da sua existência, se perdeu. Com efeito, a reunião do ser à identidade perdida tornam-se evidentes na construção da narrativa, quer em *Mongólia*, quer em *O Sol se Põe em São Paulo*.

Em *Mongólia*, a busca do Ocidental pelo fotógrafo desaparecido, uma busca impregnada de uma intensidade semelhante à busca do fotógrafo pelo lugar que desejava fotografar, irá conduzi-lo a um encontro com a sua própria identidade. Salientámos oportunamente que, ao encontrar o fotógrafo, o Ocidental encontra o irmão de que fora afastado na infância; trata-se, pois, do encontro com uma identidade primordial, aquela que se estabelece pelo vínculo da consanguinidade. É um momento intenso, em que a projeção da imagem de um (o Ocidental) na imagem fragilizada do outro (o fotógrafo) assume um papel relevante; o reencontro com

alguém que obsessivamente se procurou tem como consequência a inevitável descoberta da própria identidade:

Sou eu na porta, fora de mim. É o meu rosto em outro corpo, que se assusta ao nos ver. O jipe do lado de fora podia ser de qualquer um. Temos algo em comum além da aparência, porque, como ele, também demoro a entender o que estou vendo. Mas, ao contrário de mim, ele não me reconhece. (MO, p. 228).

A personagem do Ocidental reencontra, na sequência da viagem, um irmão que até então, tanto quanto a obra nos dá a compreender, não conhecera, e esse reencontro, que aos olhos do leitor é inesperado, é um reencontro que, visto a partir do interior da narrativa, terá sido muito desejado, ainda que de forma inconsciente, já que a perseverança que o Ocidental coloca na busca pelo fotógrafo, o trajeto que empreende, os deslocamentos a que se obriga levam a acreditar que seria já um desejo íntimo reencontrar-se com a sua própria vida, com a vida que até então lhe havia sido roubada por questões que se prendem com um contexto familiar em que as convenções dominaram sobre as obrigações.

Ainda anterior às considerações que possamos fazer acerca do reencontro do Ocidental com a sua identidade, pendem considerações sobre a identidade do fotógrafo e as razões que o levam a empreender uma intrincada trajetória e a persistir na procura. O fotógrafo parecia necessitar de encontrar o seu próprio *eu* num lugar que não conhecia. Na verdade, tal como acontece frequentemente fora da ficção, na vida a que chamamos real, fora desse retrato da realidade que é a ficção e que, à maneira de um espelho, revela a vida, aquele que não se enquadra nas convenções, numa sociedade em que tudo é ditado por paradigmas tantas vezes consonantes com essas convenções sociais, procura num lugar remoto aquilo que nessa sociedade não encontra. E esta persistência, até ao limite do razoável, por parte do fotógrafo em encontrar e fotografar aquilo que não conhecia, esta tentativa de revelar para si próprio, tal como se de uma fotografia de facto se tratasse, símbolos e signos associados ao Oriente é muito provavelmente uma tentativa de encontrar fora do seu ambiente de origem aquilo que o caracteriza como pessoa, no fundo, a sua identidade.

Em *O Sol se Põe em São Paulo* a questão da identidade é, a um tempo, diversa e complexa, já que está presente em todos os eixos de ação. Como já oportunamente explicitámos, começamos por ser confrontados, no início da ação, com um narrador que faz crer que é um escritor quando, na verdade, tem apenas pretensões a ser escritor – “Eu era movido por sentimentos ambivalentes: achava que ela podia me curar do sonho da literatura, mas no

fundo queria acreditar que, de alguma maneira, aquela mulher tinha o poder de me transformar num escritor. Só me restava mentir.” (SPSP, p. 19).

A personagem a quem se apresenta como escritor, por sua vez, apresenta-se-lhe como Setsuko e conta-lhe a história de Michiyo quando, na verdade (tal como o narrador descobrirá no decorrer da ação), Setsuko e Michiyo são a mesma pessoa⁴¹. Já a identidade de Jokichi será trocada, roubada, adulterada por uma série de episódios a que começa por ser alheio, mas em que acaba inevitavelmente enredado. A carta que Michiyo deixa a Masukichi e que é entregue ao narrador é esclarecedora sobre a vida de Jokichi no Brasil, quando assume nova identidade: “[...] bastou ver os seus olhos de novo e ele me estender a mão à maneira ocidental para eu perceber que nada volta. Já não era o mesmo.” (SPSP, p. 154). Desta forma, em *O Sol se Põe em São Paulo*, o reencontro com a identidade faz-se, não de um único reencontro, não de um momento, mas de muitos reencontros e de muitos momentos diferentes. Por exemplo, a revelação de que Setsuko e Michiyo são uma só corresponde ao reencontro da personalidade de Michiyo consigo própria, um reencontro acompanhado da consciência de que viver através de outrem é perder-se definitivamente de uma parte do seu *eu* – “Estou velha e não desejo reviver o que passou. Não é possível viver tanto. E, se vivi, foi porque ele também continuava vivo. O que sobrou de mim não é meu.” (SPSP, p. 137).

Do encontro entre Jokichi e o ator Masukichi podemos afirmar que é um encontro de muitas identidades. Michiyo parece encontrar-se consigo própria e, finalmente, com Jokichi, a quem nunca dedicara verdadeira atenção como marido (“Temia que o marido estivesse apaixonado pelo ator de kyogen. Projetava-se nele. Logo ela, que nunca demonstrara o que sentia por Jokichi; agora não podia pensar em perdê-lo.” (SPSP, p. 78); o ator parece encontrar-se com a sua essência, retirando a máscara que o acompanhava nas apresentações e na vida (“De todos no palco, era o único mascarado.” (SPSP, p. 76)); Jokichi encontrou em Masukichi uma forma de reparar o facto de se ter apoderado de uma identidade que não era a sua – “Consciente de que nada mais poderia criar um elo entre os dois, o ator de kyogen se propôs a contar a Jokichi tudo o que sabia sobre o homem que havia morrido em seu lugar.” (SPSP, p. 88).

Na verdade, o encontro entre o ator e Jokichi levanta uma outra questão em relação à identidade de ambos – a questão que se prende com a possibilidade da existência de uma relação homossexual entre ambos – “[...] Setsuko recebeu uma carta do ator. Narrava seus encontros com o marido de Michiyo. Não revelava nada. Discorria sobre os seus sentimentos.

⁴¹ Cf. Capítulo 1 – “A Viagem Enquanto Demanda” (p.18).

Não mencionava os de Jokichi. Era a carta de um apaixonado, escrita como um relatório de prestação de contas.” (SPSP, p. 79). Pese embora o facto de podermos considerar que não é essa a questão central da sequência narrativa em que se integram os acontecimentos que relatam os encontros entre Jokichi e Masukichi, ela é central em relação à temática da identidade na obra, uma vez que revela a dimensão social da procura de identidade.

Uma outra questão associada aos encontros entre Jokichi e Masukichi, primordial para a compreensão dos acontecimentos relatados e para a resolução dos enigmas que lhes estão associados, assim como para o desvendar da problemática da identidade, é a relação entre esses encontros e o objetivo de Jokichi – o de reparar junto dos pais do operário que partiu para a guerra no seu lugar, compensando-os, a perda do filho – “[...] Jokichi podia se servir de Masukichi como intermediário, como enviado junto aos pais do soldado morto.” (SPSP, p. 90). É aqui que começam a descortinar-se os detalhes relacionados com a apropriação que é feita por Jokichi, na verdade, pelo pai de Jokichi, da identidade do operário. É também sob a força dessa revelação que Jokichi começa a ir ao encontro de si próprio, tentando desvendar e reparar esta intrincada e a todos os níveis indevida apropriação da personalidade de outrem – o jovem soldado, traído por um primo do imperador vê-se duplamente privado da identidade quando este homem, criminoso de guerra, se faz passar por Jokichi, roubando a ambos a possibilidade de viver – ao soldado, no sentido mais literal, a Jokichi, na plenitude da sua cidadania – “[...] Seiji deixou o próprio nome à disposição de quem quisesse usá-lo, à disposição de um criminoso de guerra que precisava escapar à corte marcial.” (SPSP, p. 153).

Em meio a esta sucessiva usurpação de identidades também o narrador, por sua vez, contribui para que a temática da identidade se faça presente ao longo de toda a narrativa, em associação com os problemas, anseios e acontecimentos que marcam todas as personagens. Ao tentar desvendar os enigmas associados às outras personagens, o narrador regressa à sua própria identidade, enquanto descendente de japoneses, e com ela estabelece contacto:

Na manhã seguinte, quando abri as cortinas do quarto minúsculo, reconheci o que não tinha podido perceber na véspera, à noite: o monte Fuji, diminuto na distância, entre os prédios, detrás da névoa. [...] Lembrei da reprodução de cimento no museu da imigração japonesa, em Bastos, no interior de São Paulo. [...] Era domingo, havia pouca gente nas ruas. O ar frio batia no meu rosto. Embora eu nunca tivesse pisado ali, tudo era reconhecimento, como se eu estivesse voltando para casa. (SPSP, pp. 123-124).

Acrescente-se que à problematização em torno da identidade é possível associar os títulos das obras, já que os principais reencontros têm como cenário os locais que servem de título a estes dois textos. Se *Mongólia* destaca, no país do mesmo nome, o espaço a que estão ligados os acontecimentos que compõem a ação central, integrando a procura da identidade nos espaços descritos, o texto *O Sol se Põe em São Paulo* apresenta São Paulo como o cenário para que converge a consciência da redescoberta de identidades. Sobre o título deste livro justifica-se lembrar que o próprio texto se confirma como uma metáfora que, alargada, alude ora à reunião de dois seres, ora ao encontro de identidades, num determinado lugar e num determinado momento; uma metáfora que associa São Paulo ao encontro entre as personagens e a sua própria identidade. O mesmo título constitui-se, por outro lado, como uma antítese – as personagens da narrativa de *O Sol se Põe em São Paulo* têm em São Paulo o ponto de partida para o reencontro, na cidade onde, de acordo com o texto, o sol se põe; onde o encontro entre o narrador e Setsuko e a iniciativa desta encerram um ciclo. Estabelece-se, desta forma, uma dicotomia entre o sol nascente, no Japão, onde também nasce a fonte que gera o enredo, e o sol a pôr-se, em São Paulo, num ocaso que é também o ocaso dos acontecimentos e que desataca, uma vez mais, a sombra dos antepassados⁴² – “O que Michiyo me propôs foi um aprendizado e um desafio. Deve ter reconhecido em mim a insatisfação que também a fez correr até onde o sol se põe quando devia nascer e nasce quando devia se pôr, para revelar tempos sombrios.” (SPSP, p. 165).

No que a identidade e reencontro concerne, os espaços adquirem, assim, especial relevo, já que o reencontro se concretiza em lugares específicos e peculiares, por isso, justifica-se salientar o facto de os textos colocarem a ênfase na importância de um determinado espaço no reencontro com a identidade, como lugar privilegiado de alteridade, mas também de reconhecimento. É relevante também o facto de esse espaço ser a Oriente, o que está intimamente associado à viagem. O que temos nestes textos é a constatação de que o deslocamento permitiu o reencontro e que o mais significativo entre esses reencontros é o das personagens com a sua identidade – “O oposto é o que se parece mais connosco.” (SPSP, p. 166), sentencia o narrador quando, ao regressar do Japão, reflete sobre as diferenças entre ocidentais e orientais, parecendo assumir que terá encontrado a sua face oriental.

Os espaços desconhecidos, que constituem novidade, oferecem, nas obras seleccionadas para análise, a possibilidade de uma sucessão de encontros que culminam nesse reencontro revelador de identidades. A não identificação das personagens com os espaços parece

⁴² Cf. Nota 32.

conduzir a um momento privilegiado de reconhecimento das personagens consigo próprias, como se o indivíduo acesse mais facilmente à sua identidade e tivesse a possibilidade de conhecer-se melhor num espaço que não é seu e que não domina. Em certa medida, há quase uma lógica a presidir a esta possibilidade – a lógica de que num lugar onde o tempo não é marcado pela rotina, onde o indivíduo não é permanentemente confrontado com as questões que o ligam ao quotidiano, terá maior possibilidade de refletir e de aceder ao conhecimento de si próprio.

Capítulo 3. O Deslocamento e o Encontro

3.1. A Força Motriz da Viagem

Nas alturas em que o reino humano me parece mais condenado ao peso, penso que como Perseu deveria voar para outro espaço. Não estou a falar de fugas para o sonho ou para o irracional. Quero dizer que tenho de mudar o meu ponto de vista, tenho de observar o mundo a partir de outra óptica, outra lógica, e outros métodos de conhecimento e análise (*Seis Propostas para o Próximo Milénio*, Ítalo Calvino)⁴³.

Na origem do movimento que impele à viagem está o anseio de conquistar, pela experiência e pelo saber, uma verdade a que o deslocamento permite aceder. A necessidade de obter respostas torna-se imperiosa e observamo-la quer em *Mongólia* – “Precisávamos [...] saber o que tinha acontecido. [...] Era essa a missão do Ocidental.” (MO, p. 44) – quer em *O Sol se Põe em São Paulo* – “Voltei para o hotel e resolvi ir ao monte Koya [a fim de descobrir a verdade], onde os mortos permanecem vivos.” (SPSP, p. 117).

Com efeito, o que engendra a viagem é a expectativa desse momento que identificamos como a possibilidade de conhecer o que é estranho àquele que se desloca ou, por outro lado, de se (re)conhecer no contacto com o *Outro*. A viagem tem, na sua génese, uma aspiração ao contacto com o desconhecido que permitirá ao viandante encontrar-se e conhecer-se a si próprio nesse lugar por que anseia⁴⁴.

Com efeito, o acesso e a chegada a um lugar diferente do lugar de origem, assim como o encontro que esse deslocamento permite que aconteça, não raras vezes, causam assombro e motivam a curiosidade, quer pelas características dos que habitam esse lugar, quer pelo conhecimento que origina.

⁴³ A presente citação integra-se no texto intitulado “Leveza”, na obra citada em epígrafe, em que o autor reflete sobre o valor da leveza na obra literária.

⁴⁴ Em texto que estabelece relação entre o pendor itinerante da personalidade do escritor Ferreira de Castro e a forma como influenciou a sua obra, encontramos percuciente comentário, em consonância com a presente análise, sobre a vontade de galgar espaços, cruzar limites geográficos e, em sequência, relatar – “As três narrativas de viagens [analisadas no texto citado] são o produto literário dessa espécie de sonho centrífugo de Ferreira de Castro, de um ‘desejo de Mundo’ (expressão sua numa entrevista de 1948) que se desdobrava num duplo sentido: o do encontro com o Outro, saindo, partindo para longe, alargando horizontes; e o desse encontro comunicando pela palavra escrita.” (CARVALHO, 2017, p. 204).

Tal como temos vindo a procurar clarificar, o deslocamento, para o qual contribui uma vontade intrínseca de conhecer para lá de si e do espaço envolvente, numa perspectiva epistemológica que os relatos de viagem (reais ou saídos da forja da ficção) confirmam, implica não apenas o alargamento da ideia de espaço conhecido, mas a consciência do que no ser é essencial. Simultaneamente, acarreta um contacto com a cultura, com as tradições, enfim, com a vida tal como ela se desenrola no lugar a que se chega – “andar em viagem significa no fundo parar em algum sítio, deter-se na via, suspender o caminho (para um olhar, um diálogo, uma apreensão, um gesto, uma escrita, a renovação do viático, paragens) [...]”. (SEIXO M. A., 1998, p. 13).

Ao ímpeto, ao impulso capaz de desencadear a viagem corresponde a força que leva à ação e a que a mente humana está sujeita. A viagem é, pois, determinada por essa força, que aqui designamos força motriz, por acreditarmos que, ao agir sobre a mente do indivíduo, dá ensejo ao deslocamento, num processo mental que identificámos em ambas as obras analisadas: em *Mongólia*, por exemplo, na pertinácia que leva o fotógrafo a perseguir o que desconhece – “E foi quando, de uma hora para a outra, ele mudou de ideia e passou a insistir que precisava ir aos montes Altai de qualquer jeito antes de deixar a Mongólia.” (MO, p. 84); em *O Sol se Põe em São Paulo*, no desassossego que domina o narrador em busca do fio da meada que é história de Setsuko – “Não podia dormir depois do que tinha ouvido. Não ia conseguir passar a noite ali. [...] Minha cabeça andava a mil.” (SPSP, p. 99).

Nesta passo da análise, colocamos o enfoque nas emoções, nos sentimentos e no efeito que essas emoções têm na personalidade, na construção do que forma o ser humano, com o seu passado, com as suas histórias, sob a influência dos elementos geográficos, humanos, etnográficos com os quais contactou. Trata-se, em boa verdade, de perscrutar as obras que constituem o *corpus* do presente trabalho na tentativa de encontrar evidências das ideias até aqui explanadas.

Considera-se, nessa medida, que o indivíduo é um conjunto de fatores e reúne dimensões que fazem com que, mediante uma determinada circunstância, venha a agir desta ou daquela forma, faça escolhas, tome decisões. O que ocorre nas obras que analisámos é que essa multiplicidade de fatores conduz cada uma das diferentes personagens ao deslocamento.

Na verdade, em ambas as obras, as personagens que se deslocam, deslocam-se em função daquilo que as forma como seres humanos. Fosse outra a história de Michiyo, fosse outro o seu passado e fossem outras as circunstâncias em que tivesse sido colocada e não teriam sido

desencadeados os deslocamentos que empreendeu. É a própria personagem que, na sua carta a Masukichi (o ator de teatro kyogen), a mesma carta que leva o narrador ao Japão, dirá, na primeira pessoa, que o seu maior deslocamento se fez em função de uma missão: “Para você, poucas centenas de quilómetros podem parecer um contra-senso, mas não são nada neste país, antípoda do Japão em tantas outras coisas. São ainda menos para quem deu a volta ao mundo para cumprir uma missão [...]” (SPSP, p. 137).

O passado de Michiyo determinou a sua viagem para o Brasil como consequência da ruptura com Jokichi (Michiyo, que, como já antes destacámos, é Setsuko, parte para o Brasil depois de tomar conhecimento da morte de Jokichi, que acreditara ser verdadeira):

Foi também o que enxerguei quando você me revelou, naquele dia, em Osaka, lá se vão cinquenta anos, logo depois do suicídio de Jokichi, a verdadeira razão dos seus encontros com ele. Eu me vi só. Você me mostrou o engano, a fantasia em que eu vivia. Tive vergonha do ciúme, da estreiteza do meu egoísmo. O mundo desapareceu. Pelo menos como eu o imaginava. E eu lhe agradeço por isso. Mas depois daquele dia nunca mais pude deixar de vê-lo só, separado de tudo o que o cercava, como eu e Jokichi, nós três sozinhos, amputados uns dos outros e de todo o resto. Para onde eu vim, neste país que é o oposto de tudo, onde é dia quando devia ser noite, o mundo desapareceu, e é cada um por si. Porque, para nós três, já não podia ser de outra forma. (SPSP, p. 141).

Tivesse sido outra a história do próprio Jokichi – com destaque para a sua história familiar – não teria, também, sido levado a deslocar-se; mas, sobretudo, fosse outra a sua personalidade e talvez a decisão face à descoberta de que tinha sido protagonista do roubo de uma identidade e face à descoberta das trágicas consequências desse roubo não o tivessem levado a desaparecer. No bilhete de despedida deixado por Jokichi quando, antes de partir para o Brasil, simula o seu suicídio, leem-se palavras reveladoras dessa personalidade: “‘Pensei que pudesse vencer o fantasma que me tornei. Foi um erro. Pensei que estava livre. [...] Não posso carregar um nome que em tempos piores outro homem carregou no meu lugar, pagando com a vida para que eu pudesse viver.’” (SPSP, p. 85).

Neste caso, são os valores, a ética, fortemente enraizados no carácter de Jokichi, que originam o seu deslocamento; é, pois, de natureza moral a energia que impulsiona a personagem e a impele a descrever a trajetória que escolhe e que identifica como inelutável.

Sem a ajuda do ator, não restava a Jokichi outra opção senão voltar a procurá-los [aos pais do operário que assume a identidade de Jokichi e morre na guerra]. E foi justamente esse encontro com os pais do morto (e não a fantasia do romance

imaginado por Setsuko), quando se discutiram coisas que Masukichi desconhecia, que detonou a humilhação que teria levado o marido de Michiyo ao suicídio. (SPSP, pp. 91-92).

Aquilo que move cada uma das personagens é o que essa personagem é, enquanto ser, é a sua essência, mas é também o mundo que a rodeia, as experiências que viveu, a família em que esteve integrada.

Quando Jokichi voltou a Kobe, em 45, por causa da morte do pai, e deparou com o comunicado da sua própria morte, num acidente, em Java, foi tomado pela obsessão de descobrir quem era o morto, quem era o homem que tinha morrido em seu nome e no seu lugar. Foi ingênuo. Queria fazer justiça. (SPSP, p. 141).

De igual forma, na obra *Mongólia*, as personagens são levadas ao deslocamento pelas suas características mais intrínsecas: quer aquele que nesta análise designámos por o primeiro narrador, quer o fotógrafo, quer o Ocidental, reuniam características que determinaram as ações e os deslocamentos que concretizaram.

O primeiro narrador, diplomata de carreira, que afirma ter adiado um projeto literário concretizado após a morte do Ocidental, com a recolha dos textos produzidos por este, dirá de si próprio, ao narrar como assumiu o cargo de embaixador em Pequim, onde até então assumia as funções de cônsul: “Cometi muitos erros na vida. Abandonei projetos pessoais pela segurança e pela comodidade que o Itamaraty me dava, não sem levar em troca parte da minha alma.” (MO, p. 15). Vimos oportunamente que é na sequência desta nova missão do primeiro narrador que o Ocidental é chamado a assumir as funções de cônsul em Pequim, onde conhece o primeiro narrador e onde lhe é conferida a tarefa de procurar o fotógrafo na Mongólia. Há, pois, nestes acontecimentos, um efeito de causa e consequência que tende a confirmar a compleição moral e psicológica do indivíduo como fonte geradora do(s) deslocamento(s).

Na mesma obra, o Ocidental revela, na procura que faz do fotógrafo pela Mongólia, uma tenacidade transmitida aos textos em que descreve a busca: “Sobrevoando o deserto de Gobi, no avião que o levava de Pequim a Ulaanbaatar, ele decidiu que começaria ali o relato frio e objetivo da sua missão.” (MO, p. 42). Essa persistência, a que neste trecho aludimos para argumentar em defesa de uma energia intrínseca a determinar a viagem, conduzirá aos sucessivos percursos no interior da Mongólia: “O Ocidental estava pronto para partir para o oeste. De volta ao hotel, ligou para Purevbaatar. Precisava de alguém que o guiasse pelo mesmo percurso feito pelo desaparecido.” (MO, p. 135).

Por sua vez, também na obra *Mongólia*, o fotógrafo é descrito pelo guia do Ocidental, Purevbaatar, como um desajustado, característica que assinala a narrativa porque dela resulta o fluxo de acontecimentos que desemboca no desaparecimento da personagem. Em certa medida, os sucessivos movimentos que levam a que desapareça na Mongólia resultam dessa incapacidade para se ajustar, desse inconformismo, marca indelével na personagem e propulsor dos deslocamentos que protagonizou:

Não era um rapaz muito fácil. Você sabe... Quando viajamos pelos montes Altai, o motorista o apelidou de *Buruu Nomton* – aquele que não segue os costumes e não cumpre as regras, o que vocês chama de desajustado no Ocidente. (MO, p. 79).

Em boa verdade, a reflexão a que somos levados, se pensarmos que há uma força motriz que desencadeia a viagem, é que na origem desta estão frequentemente razões que se prendem com o efeito que a realidade produz sobre determinada personalidade. À necessidade de partir, por esta ou por aquela razão, cada indivíduo reage de forma diversa. Enquanto alguns se deslocam, outros procuram a solução para as circunstâncias que num determinado momento se veem obrigados a enfrentar sem recorrer ao deslocamento. Da decisão sobre a viagem resultam consequências que, no caso das obras estudadas, determinaram o rumo assumido por cada uma das personagens e, conseqüentemente, o rumo dado a cada uma das narrativas analisadas. Ao refletir sobre a mobilidade e a produção literária brasileira, lembrando a estreita relação que se estabelece entre estas ações, e que temos vindo a tentar confirmar, escreve Beatriz Resende:

A inevitável mobilidade em tempos de fluxos globais inclui, evidentemente, a imaginação. E aqui já nos aproximamos da produção literária de forma mais evidente. Para Appadurai, [antropólogo e professor em Nova Iorque] a imaginação não é mais produto do gênio individual, forma de escape da vida cotidiana ou uma dimensão da estética. É a faculdade que dá forma à vida do homem comum de maneiras as mais diversas. É o que faz com que as pessoas pensem em emigrar ou viajar, o que as faz resistir à violência, redesenhar suas vidas, buscar novas formas de associação e colaboração, muitas vezes para além das fronteiras nacionais. (RESENDE, 2010, p. 104).

Se estabelecermos paralelo entre a ficção e a realidade, compreende-se que o deslocamento tem, em ambos os casos, o poder de alterar o rumo à vida de um indivíduo, que, quando muda o lugar em que inscreve as suas experiências, muda as circunstâncias que envolvem a sua existência; por isso, vulgarmente dizemos que a vida deste ou daquele ser humano poderia ter sido outra ‘se...’ determinada condição se tivesse cumprido. Esta, curiosamente, é uma inquietação que, de alguma forma, domina a vida, por exemplo, daqueles que emigraram, uma circunstância que também encontramos em *O Sol se Põe em São Paulo* – ao fugir à sua

própria vida Jokichi encontra outra vida, que, no caso desta personagem, se traduz em casamento, filhos, profissão e todos os factos que a estas dimensões do quotidiano estão associados:

Ele estava do outro lado da rua. Usava óculos redondos, o cabelo caído na testa e raspado na nuca. Você certamente o teria reconhecido. De longe, nada tinha mudado se não fosse a pele queimada do sol, que o terno claro realçava. [...] Já não era o mesmo. Chamava-se Teruo. Estava casado. Preferia que não nos vissem juntos. (SPSP, p. 154)

Também em *Mongólia* é possível encontrar exemplos de deslocamentos associados a uma mudança na vida das personagens, como nos é dado a conhecer, por exemplo, sobre o Ocidental, no início da narrativa: “Voltou da China há cinco anos e largou a carreira diplomática.” (MO, p. 11). Podemos, pois, afirmar que a força que desencadeia a movimentação é, no limite, a mesma força que desencadeia uma nova história, por vezes, uma nova vida, quase sempre, inelutavelmente, uma mudança de rumo.

São os aspectos associados à vida de cada indivíduo, muito específicos e muito particulares, porque pessoais, que desencadeiam escolhas e posicionamentos no espaço em que cada ser se inscreve, que fazem com que se verifique a possibilidade de seguir determinado rumo, uma possibilidade que, de certa forma, entronca num conceito filosófico – o da autodeterminação. A cada indivíduo, neste caso, também, a cada personagem literária enquanto espelho da realidade, é dada a possibilidade de fazer uma opção e essa opção é o resultado, simultaneamente, da reflexão interior e do contacto com a realidade. Citamos, por nos parecer que ilustra a escolha individual de alargar o conhecimento do mundo, um excerto do diálogo *Conversação com Diotima*, em que as personagens Estrangeiro e Diotima debatem a beleza e diversidade do mundo, além da forma como a paisagem influencia o ser e é por ele influenciado – “[...] seria bom sabermos até que ponto intervém na paisagem a qualidade da alma que a contempla [...] toda a paisagem que se admira é já uma escolha [...]” (SILVA A. d., 2001, pp. 124-125) .

O contacto com a realidade e a reflexão que daí resulta definem as opções a tomar aquando do deslocamento, mediante as circunstâncias, os obstáculos, as adversidades. A energia que produz a viagem é, assim, resultado da união entre as considerações do viajante e as suas escolhas. Se considerarmos que a vida, tal como o viandante a perspectiva, é uma montanha cujo cume anseia alcançar, o seu percurso inicia-se pela apurada observação dos meios ao seu dispor e das vias que se lhe oferecem para concretizar a ascensão – chegar ou não chegar

depende intimamente da alternativa assumida e o mundo será, mediante o êxito ou o fracasso da viagem, distinto do que fora até ao momento da decisão.

Das obras lidas, destacamos dois acontecimentos cujo relato remete para essa necessidade essencial, quando não vital, de decidir e, assim, definir um percurso sustentado pelos referentes de que, circunstancialmente, o sujeito dispõe. Na obra *Mongólia*, uma escolha assinala o momento que antecede o encontro entre o fotógrafo e Ocidental: “Durante o café da manhã, depois de anunciar que a busca para ele tinha chegado ao fim, [...] o Ocidental insistiu em passar pelo lago para encher o galão de água antes de irem embora [...]. Não pediu a opinião de Purevbaatar. “ (MO, p. 226). Por comparação, aludimos à decisão tomada pelo narrador de *O Sol se Põe em São Paulo* de se deslocar ao monte Koya; é nessa viagem que conhecerá a mulher a cujo marido pedirá ajuda para decifrar a carta que contém as revelações de Setsuko: “Eu ainda tinha dois dias pela frente. Voltei para o hotel e resolvi ir ao monte Koya, onde os mortos permanecem vivos.” (SPSP, p. 117)⁴⁵.

Cada uma destas decisões, como uma energia impulsionadora, ocasionou um movimento que produziu um evento capaz de desvelar um enigma, a confirmar o relevo da composição moral e psicológica do indivíduo na resolução que conduz ao deslocamento.

⁴⁵ O monte Koya é o lugar onde, supostamente, a personagem de Jokichi, em *O Sol se Põe em São Paulo*, teria cometido suicídio.

3.2. A Viagem na Origem de Encontros e Desencontros

Aos olhos do viajante, como aos do leitor do relato de viagens, o deslocamento consiste numa oportunidade privilegiada de ‘ir ao encontro de’. Nas obras a cuja análise nos propusemos, a viagem proporcionou, de facto, o encontro com pessoas, lugares e com tudo o que a essas pessoas e lugares podemos associar – do modo de vida, para o qual concorre o espaço, ao universo íntimo das personagens.

Com a viagem, concretiza-se, também, a possibilidade de encontros e, a par deles ou na sequência deles, surgem desencontros, igualmente determinados pela viagem. Ao deslocar-se, o viajante vai, já o vimos, ao encontro de um lugar inusitado aos seus olhos, um lugar do qual, daí em diante, participará. Essa simbiose com o novo espaço é, só por si, motivo de novo espanto e do despertar para um conjunto de fatores que originam naquele que se deslocou uma nova interrogação e uma admiração em relação ao espaço a que chegou. Nesse espaço, o encontro dá-se com o *Outro* e com tudo o que ao *Outro* está associado. Por vezes, dá-se também com aquilo que julgava conhecer ou que deseja conhecer. O encontro pode, pois, resultar na convergência entre o viajante e um espaço que imaginou, mas que não conhece ainda, ou entre algo que conhece, mas que num lugar diverso assume nova dimensão, é já diferente daquilo que antes havia sido. Esta ideia de que a viagem está associada ao encontro ou a encontros de ordem distinta, que transformam o caminho percorrido, real ou fictício, num poderoso e abrangente diferencial do ser e do lugar, confirma-se nas duas obras analisadas.

Em *Mongólia*, o fotógrafo vai ao encontro de uma realidade que mentalmente antecipou e que desejou, que desconhecia, mas sobre a qual se foi sistematicamente interrogando; que imaginou, sobre a qual criou imagens e seguiu pistas – “Para quem sempre idealizou o nomadismo como um modo de vida alternativo e libertário, o confronto com a realidade tem pelo menos um lado saudável. Os nômades não são abstrações filosóficas.” (MO, pp. 55-56), escreve, num dos diários que deixa e que serão lidos pelo Ocidental ao tentar seguir a trajetória do fotógrafo. Mais adiante, a confirmar o ato denodado do fotógrafo na tentativa de conhecer o que mentalmente perseguiu, é possível ler, na narrativa do Ocidental, sobre a segunda viagem do fotógrafo, a viagem que conduzirá ao seu desaparecimento: “Se já estava em situação irregular, tinha perdido o avião e agora era obrigado a voltar para a cidade, não via por que não aproveitar a ocasião para fazer a viagem que tanto queria, pelo oeste.” (MO, p. 73).

Na obra *O Sol se Põe em São Paulo*, o encontro começa anteriormente à viagem, com a ocasional reunião do narrador e de Setsuko no restaurante japonês de que é dona, em São Paulo, e esse encontro dá origem a uma série de peripécias que compõem a narrativa e que são marcadas, também elas, por outros encontros – “E encontros como aquele esperam a hora certa. Era uma velha discreta, que uma noite saiu do seu canto debaixo da escada, como uma aparição, para me impor o mistério do seu recolhimento” (SPSP, p. 13).

Posterior ao encontro entre o narrador e Setsuko é o encontro narrado entre Setsuko e Michiyo, que são a mesma pessoa, o encontro de personalidades unidas num só indivíduo:

Fossem quais fossem as razões. Michiyo tinha sido a única a se aproximar dela na oficina. [...] Dez meses depois, sem mais nem menos, Michiyo voltou a procurá-la. Foi numa tarde clara de outono, quando Setsuko saía da fábrica. [...] Passaram a se encontrar nos intervalos do almoço ou no final do expediente. (SPSP, p. 39).

Nesta obra, o encontro e o desencontro, sobretudo no que à relação entre Michiyo / Setsuko, Jokichi e Masukichi concerne, andam a par: de cada vez que Michiyo promove o encontro entre Setsuko e Masukichi, o ator de teatro kyogen, é Michiyo que se afasta do ator – “[...] foi preciso entrar em casa e deparar com Michiyo, escrava do seu silêncio e do seu nervosismo, para compreender que no espectáculo que se iniciara naquela tarde era dela o papel de protagonista.” (SPSP, p. 61). Quando promove, de forma inadvertida, o encontro entre Jokichi e o ator, afasta-se simultaneamente do ator e de Jokichi:

Dois meses depois de mandar Setsuko embora, terminou por ceder ao assédio e à insistência de Masukichi e concordou em apresentá-lo a Jokichi. Por cegueira ou por uma espécie de capricho, tinha querido acreditar que pudesse usar o marido para conquistar tardiamente o ator de kyogen, nem que fosse só para mantê-lo preso a ela [...] Na verdade, estava encurralada. (SPSP, p. 76).

Quando o pai de Jokichi pede a um operário da fábrica de que é dono que substitua o filho na guerra (“Procurou entre os seus empregados aquele que, por necessidade, se prestasse a assumir a identidade do filho, respondendo à mobilização no lugar dele” (SPSP, p. 47), promove, antes de mais, o desencontro definitivo e fatal entre o operário e a família.

Quando Setsuko se afasta da casa de Michiyo e de Jokichi, o que equivale a dizer que se afasta de Michiyo, enquanto *alter ego*, aproxima-se do escritor para quem vai trabalhar e, em certa medida, aproxima-se também de Michiyo, dando início ao que podemos considerar o

início da fusão de identidades. Nesta obra, cada um dos movimentos que a narrativa relata tende a promover um episódio de desencontro e, em sequência, origina novo movimento e a ida ao encontro de outra das personagens:

Como se o destino continuasse a lhe pregar peças, algumas semanas depois era Michiyo quem esperava à saída do escritório, no final do expediente. [...] Num dos encontros [com o narrador] na casa do Paraíso, ela me disse que nunca lhe ocorrera que Michiyo pudesse estar embriagada pelo que dizia e pela própria relação entre as duas, que suas confidências já não correspondiam à realidade mas a uma espécie de vício. (SPSP, pp. 74-75)

Por outro lado, o narrador de *O Sol se Põe em São Paulo* parte a certa altura em busca da verdade sobre a carta deixada por Setsuko e, ao partir em busca dessa verdade, reencontra, como já antes se sublinhou, a cultura de que ao longo da vida se afastara deliberadamente (embora sobre ela mantenha a falta de entusiasmo e o tom crítico) – o narrador é um descendente de japoneses que negou a ligação com o Japão, especialmente quando essa cultura era reflexo de reminiscências dos imigrantes japoneses no Brasil:

Minha irmã só podia me encontrar à noite. Fez questão de que não a visitasse em Nagóia. Não queria que eu visse como vivia – que confirmasse o meu pesadelo e a minha prognose de que viver no Japão, para nós dois pelo menos, seria pôr em marcha a engrenagem da qual fugiram os bisavós ao emigrar para o Brasil. (SPSP, pp. 109-110).

O retomar dessa relação conflituosa com as origens, embora renitente, é inevitável quando vai em demanda dos factos reais associados à vida de Setsuko e à história que Setsuko lhe contara:

Dos dias debaixo do sol escaldante a caminho de Bastos e das cidades minúsculas onde ninguém pode caber, só restava o silêncio entre nós dois. O corpo dela havia ficado tão pequeno. Também ia desaparecer no escuro, como todos os outros, para mostrar aos bisavós que de nada tinha adiantado fugir para o outro lado do mundo, para viver debaixo do sol e de toda aquela claridade ofuscante. A sombra sempre estaria no nosso encalço. (SPSP, pp. 114-115).

O que ocorre quando o narrador se reúne com a cultura de origem é o encontro, tal como vimos no capítulo anterior, com o espaço geográfico que lhe era desconhecido, com uma cultura que negara, com uma língua que ignora, e também com a irmã, cuja conciliação com as origens dos seus ascendentes já se havia dado – pese embora o facto de a perspectiva do narrador levantar questões sobre se o encontro entre a irmã e a cultura de origem terá sido

uma reunião feliz, de tal forma que dirá do seu trabalho no Japão, num comentário de tom depreciativo: “Podia voltar em paz para o trabalho de cão em Nagóia.” (SPSP, p. 116).

Este encontro do narrador com o Japão, país a que se desloca, é um encontro notável, porque é determinado por acontecimentos que não ocorrem numa sucessão natural para o narrador – não se esperava, na vida deste homem (“Como é que ela [Setsuko] queria que eu escrevesse sobre um lugar onde nunca tinha posto os pés e que evitava com todas as forças?” (SPSP, p. 33)), que o acaso de ter entrado num determinado restaurante e de, a certa altura, ter encaminhado a conversa num determinado sentido com a dona desse restaurante viesse a resultar numa tão drástica mudança na sua vida – o encontro, aqui, está associado também à mudança.

Assim, podemos dizer que a viagem, que num determinado momento, no seu ponto de partida, sabemos que promoverá um encontro com elementos geográficos, etnográficos e humanos diversos, pode também originar encontros passíveis de gerar mudança na vida do protagonista da viagem, colocando em destaque uma perspectiva ontológica.

Aquele que protagoniza a viagem é, pois, sempre, um ser que se sujeita àquilo que lhe oferece o movimento que inicia, quase como se de uma oferta se tratasse, de uma conquista que o deslocamento acarreta. Podemos, metaforicamente, comparar o deslocamento a um prémio, ainda que possamos dizer que a viagem não é sempre geradora de encontros favoráveis ao protagonista, nem sempre proporciona circunstâncias amigáveis – na verdade, aquele que inicia a viagem, inicia-a na incerteza daquilo com que vai deparar-se: a impossibilidade de o Ocidental encontrar um lugar para dormir à chegada a Altai, em *Mongólia* – “O hotel estava lotado. O Ocidental não tinha onde dormir.” (MO, p. 141), ou a dificuldade de comunicação com os transeuntes, em *O Sol se Põe em São Paulo* – “[...] os dois únicos pedestres que aceitaram falar comigo no bairro [...]” (SPSP, p. 112) – ilustram as expectativas falhadas de um viajante⁴⁶.

Outra consideração sobre a viagem e o encontro leva a afirmar que na origem do projeto da viagem está uma vontade e um desejo de concretizar esse encontro. Quem parte, parte com o

⁴⁶ Sobre a complexidade da relação entre o viandante e o espaço, com tudo o que dele é parte integrante, podemos ler na tese escrita por Torun Elsrud, sobre a experiência dos viajantes ‘backpackers’: “The spatial, in a human geographic sense, is much more complicated than its visual appearance. It is, rather, a time-space, going through a constant reshaping through social interactions and relations that reach far beyond the limitations of physical geography.” (ELSRUD, 2014, p. 180).

anseio de ir ao encontro de algo que domina os seus planos, o seu pensamento, mas de que, em determinado momento, carece, quer lhe seja familiar, por contacto, quer lhe seja desconhecido – o deslocamento tende, pois, a originar um encontro ou um reencontro, uma ideia que as narrativas seleccionadas de Bernardo Carvalho tendem a enfatizar e que reafirmamos.

Este desejo não tem sempre em conta o facto de aquilo a que se acede poder ser ou não seguro, e nem sempre é, como nem sempre é confortável ou aprazível. A par do encontro caminha a possibilidade de insegurança que esse encontro pode causar – quem parte, sabe de onde parte, contudo, eventualmente não saberá aonde chega, em que condições chega e o que encontra quando chega. Não sabe o que encontra, quem encontra e de que forma encontra; apenas sabe que o percurso que fará é um percurso que terminará com o contacto com lugares e pessoas diversas das que compõem o seu quotidiano e integradas no espaço para que se desloca.

Uma reflexão que se justifica é, assim, a reflexão em torno da incerteza, causadora de uma certa ansiedade relativamente ao deslocamento, uma vez que no local a que o viajante se desloca, aquilo que existe é um lugar de diferenças assinaláveis em relação ao seu lugar de origem.

O espanto que provoca torna-se frequentemente essencial na viagem, já que para aquele que desejou empreendê-la, à vontade de ver e de conhecer aquilo que é diverso e aquilo que por ser diverso exerce fascínio, se une o desejo de um reencontro. O desejo de fascínio do viajante, as imagens que compõem, a antecipação que lhe permite idealizar e idealizar-se no deslocamento que concretizará são elementos fulcrais na configuração da motivação da viagem. Na carta deixada por Michiyo ao narrador de *O Sol se Põe em São Paulo*, é possível descortinar toda a emoção causada pelo reencontro e a relação privilegiada que este estabelece com a viagem:

Vim para São Paulo apenas com o nome da cidade onde o sujeito que se apropriara do nome de Seiji tinha morrido. Peguei um trem até Promissão e lá, me fazendo entender como era possível, consegui que me levassem à fazenda que pertencera ao morto. [...] Voltei a Promissão decidida a não ir embora enquanto não encontrasse quem eu viera procurar, decidida a me instalar de vez se fosse o caso. A cidade era pequena, e as notícias corriam com o vento. Não foi preciso esperar muito. Jokichi logo soube de mim e veio ao meu encontro. (SPSP, pp. 153-154).

Na obra *O Sol se Põe em São Paulo*, o deslocamento promove encontros que, além de serem inusitados e de revelarem, gradualmente, as fragilidades das personagens, desvendam os seus sonhos, as suas inquietações, os medos e um temor maior – o temor do encontro com o *Eu*, desvelado a partir do encontro com o *Outro*.

A proporcionar mais comoção do que temor observamos, em *Mongólia*, o (re)encontro⁴⁷ entre o Ocidental e o fotógrafo, depois de uma longa procura:

Ninguém diz nada enquanto sacudimos no jipe até Ölgii, ao som das músicas folclóricas [...]. O rapaz está ao meu lado, com os olhos perdidos no horizonte. São horas muito penosas para mim, por razões que ele não pode imaginar. E imagino que para ele também não deve ser fácil. Segundo Kuidabergen, não falou nem uma palavra, em nenhuma língua, desde que voltou a si. (MO, p. 230).

O que ao Ocidental se oferece, no limite da sua viagem, é a possibilidade de um encontro privilegiado, um encontro de irmãos: “Empresto-lhe minhas roupas. Ofereço-lhe a minha bolsa de toalete [...]. Olho para a cama ao lado e me acalmo ao vê-lo dormindo a sono solto [...]” (MO, pp. 231-232).

Ao empreender a viagem, as personagens de *Mongólia* desencadearam a possibilidade de um encontro com um modo de vida que em tudo se distinguia da realidade que lhes era familiar e, no limiar da narrativa das peripécias associadas aos diferentes encontros, o encontro com o que de mais inusitado e vulnerável existia nas suas próprias vidas – o encontro dos irmãos – “Não consigo mais me separar dele. Está sob a minha responsabilidade.” (MO, p. 231). Os sentimentos provocados pela reunião dos irmãos terá constituído, antecipadamente, motivação para prosseguir na sua busca e concretizar, assim, uma reunião que as palavras do primeiro narrador, na missa de celebração da morte do Ocidental, evidenciam – “[...] eu os tinha reunido, sem querer [...]” (MO, p. 239).

Há, com efeito, uma antecipação que domina o viajante (que vai, também ela, influenciar o modo como a viagem se concretiza) e que estará na origem das sensações e das emoções que experiencia no seu viandar, já que leva na alma não apenas a vontade de conhecer, mas

⁴⁷ Aos dezasseis anos, o Ocidental havia já encontrado o fotógrafo, seu irmão, quando fora procurar o pai de ambos no escritório para lhe dizer que a mãe do Ocidental morreria: “‘Justo no dia em que ele foi procurar o pai no escritório, o irmão menor, filho da mulher com quem o pai tinha se casado, estava sentado numa poltrona, na sala de espera, ao lado da secretária. Era um menino de cinco anos, que estava desenhando e sorriu para ele quando o viu passar, escoraçado, sem entender que era seu irmão mais velho, nem que estava sendo expulso do escritório pelo pai. Na verdade, só veio a saber que tinha um irmão mais velho há seis anos.’” (MO, pp. 237-238).

também a bagagem que se relaciona com a maneira como sente a viagem e com a maneira como a organizou; uma bagagem de que faz parte o que antecipou, inclusivamente, a possibilidade do encontro, ou encontros.

Assim, a antecipação, os sentimentos gerados por essa antecipação, a curiosidade, a perplexidade, todas as emoções associadas ao movimento e ao facto de que aquele que se desloca se reúne a um lugar, a uma pessoa ou a conjunto de pessoas, integram a viagem e assinalam as obras analisadas, que confirmam que o deslocamento é, na essência, um ou muitos encontros, e não exclui os possíveis obstáculos.

Em *Mongólia*, essa antecipação está expressa nas palavras do primeiro narrador, ao relatar os momentos que antecedem a partida do Ocidental para Ulaanbaatar:

Só agora compreendo o estado em que deve ter embarcado para Ulaanbaatar. [...] a ironia de sentir na própria pele a recíproca dos esterótipos criados pelo desconhecimento de culturas e de países tão distantes, e por conseguinte a recíproca da caricatura que ele tentava impor à China [...]. (MO, p. 39).

Por seu turno, em *O Sol se Põe em São Paulo*, a chegada do narrador ao Japão é reveladora do encontro com um espaço que, pela diferença, é gerador de incerteza: “Passei mais de quinze minutos diante do mapa dentro da estação antes de me arriscar a subir as escadas para a rua e para a luz do dia. Antes, precisava de entender onde ficava o sul.” (SPSP, p. 107).

Por vezes, ao coincidirem, o deslocamento e o inaudito de um espaço geográfico facilitam a união entre os que, de alguma forma, possuem, reveladas ou não, mais ou menos esperadas, afinidades. Noutras ocasiões, o novo e desconhecido espaço geográfico a que se acede evidencia a diferença e é, por isso, fraturante.

3.3. A Reflexão – Origem e Concretização da Viagem

A epígrafe do livro *Mongólia*⁴⁸, um excerto de um breve conto de Franz Kafka, intitulado “Uma Mensagem Imperial”, anuncia já um percurso enigmático e intrincado. Iniciamos a leitura deste texto com um aviso em mente: estamos em presença de um texto ambiciosamente escrito ao jeito de Kafka (hermético, sinuoso, denso, que apresenta como única solução um desfecho abrupto) e estamos, igualmente, perante uma narrativa cujas peripécias visam despertar no leitor um conjunto de dúvidas, numa tentativa de conduzir à reflexão sistemática.

O autor terá obtido, assim, um efeito kafkiano na construção da sua obra; ao mesmo tempo desencadeou, através da sucessão de acontecimentos narrados, sistemáticas interrogações sobre a viagem, que se afigura como a circunstância ideal para refletir sobre o desejo de encontrar a verdade e a relação entre esse desejo e o deslocamento, proporcionando ao leitor a oportunidade de fruir da narrativa enquanto se questiona, através de uma expressão literária enriquecida pela pluralidade, uma tendência que, segundo afirma Beatriz Resende, no texto *Possibilidades da Nova Escrita Literária no Brasil*, encontra eco na transformação e expectativas da sociedade brasileira, no plano cultural, assim como na literatura contemporânea produzida no Brasil e no mundo: “[...] [o autor] de um lado, fornece suprimentos à curiosidade do leitor em relatos de viagem através de culturas tão diversas e geografias peculiares, mas, de outro, cria um enredo tão simples quanto emocionante.” (RESENDE, 2010, p. 18).

A viagem fornece, desta forma, a matéria-prima necessária às considerações em torno das dúvidas que ela própria suscita, e nisso parece residir a riqueza da expressividade de Bernardo Carvalho, marcada por uma “construção discursiva desenvolvida em manobras precisas do escritor hábil e competente” (*idem*, p. 18), uma expressividade capaz de entretecer na trama da narrativa questões como ‘o que leva o indivíduo a dar o primeiro passo no sentido do que desconhece’, ‘que passo é esse’ e ‘aonde o levam as suas pisadas’, questões sobre as quais nos debruçamos quando pensamos na viagem como um projeto constituído por diferentes fases, mais planificadas ou menos planificadas, composto por momentos tão distintos quanto o

⁴⁸ “[...] como são vão os seus esforços; continua a forçar a passagem pelos aposentos do palácio mais interior; nunca conseguirá vencê-los; e mesmo se o conseguisse, ainda assim nada teria alcançado; teria que lutar para descer as escadas; e se o conseguisse, nada teria alcançado; ainda teria os pátios para atravessar; e depois dos pátios o segundo palácio que os circunda; e outra vez escadas e pátios; e mais um palácio; e assim por diante, por milénios [...]” (KAFKA, *apud*, MO, p. 7).

desejo de partir, o momento da chegada ou o regresso. Perspectivada como um momento crucial na vida dos que, por alguma razão, desejam concretizá-la, a viagem nasce de um processo de reflexão ao qual se associa a vontade. Nas obras em análise, o carácter filosófico da viagem confirma-se pelo facto de existir uma viagem interior, essencial para cada uma das personagens, a par da concretização da viagem no espaço geográfico, viagens que, de facto, interessam ao leitor contemporâneo, ao cidadão cosmopolita da atualidade.

Os diários do fotógrafo, na obra *Mongólia*, revelam um conjunto de informações (de dimensão etnográfica, religiosa, política e social) que confirmam a viagem como um processo de aprendizagem, um processo de carácter reflexivo que culmina com a expressão de uma emoção. O encontro do fotógrafo com um pastor e a sua filha, no centro da Mongólia, a caminho do sul, apresenta-se como uma experiência capaz de deixar memória indelével, a “guardar para sempre” (MO, p. 225). Tendo antes recorrido sobre o nomadismo e as impressões deixadas por este modo de vida, a forma como a personagem do fotógrafo alude a este episódio mostra que se trata de um momento que possui o traço das experiências por que o viajante anseia e que são geradoras de nova consciência.

Entro no carro para enxugar os olhos. Deve ser o cansaço. Vou guardar para sempre a imagem das duas figurinhas descendo para o vale de Ôlt, onde no passado o governo explorou uma mina de ouro e hoje os nômades se aglomeram com suas iurtas em torno de um imenso buraco de terra, que ocupa todo o fundo do vale como uma ferida gigantesca aberta na estepe. [...] Descemos a colina, e quando passamos de carro pelos dois, eles nos acenam e sorriem. (MO, pp. 225-226).

Igualmente marcada por um carácter reflexivo e igualmente transformadora é a vivência do Ocidental no momento que antecede o encontro com o fotógrafo, em casa de Kuidarbergen, o homem que não possui um braço, o homem que salvara o fotógrafo e que nele provocara assinalável comoção, pela simplicidade, pela fragilidade, pela ausência de bens materiais: “Só então entendo por que nos pediu que trouxéssemos água do lago, para poupar os filhos, e também por que não ajudou a carregar o galão do jipe até casa”. (MO, p. 227).

Da mesma forma, em *O Sol se Põe em São Paulo*, viagem e reflexão caminham a par, a viagem e a mudança que provoca em quem a concretiza são indissociáveis. Encontramos exemplo dessa mudança nas palavras que o narrador profere no jantar que antecede a tradução da carta de Michiyo, durante a viagem ao Japão:

‘As viagens deixam a gente em estado de alerta. Você passa a ver coisas que os outros não vêem. Isso não quer dizer que veja mais verdade que os outros, quer dizer apenas que vê mais – ou

menos – mas nunca o mesmo que os outros. Você passa a a ver sozinho. É o estado ideal para o escritor’. (SPSP, p. 129).

O cariz circunstancial destas palavras, proferidas numa ocasião social, de convívio, eventualmente com o objetivo de causar em quem as ouve uma impressão favorável, não lhes retira importância e verdade, da mesma forma que não nos coíbe de pensar que são reveladoras de uma perspectiva que confere à viagem um papel decisivo na construção de um ser plural. Ocorre-nos, a propósito da mudança que a viagem opera no indivíduo, tantas vezes de modo perene, a argumentação de Maria Alzira Seixo, no percurso que traça por diferentes textos literários, sobre o efeito da viagem e do ritmo que a marca na compleição do ser: “Toda a travessia acentua o carácter do espaço, que se atravessa, a sua como que plenitude ou densidade. [...] só viaja aquele que apreende o processamento da deslocação e se apercebe (ou tenta aperceber-se – e para isso normalmente redige a sua narrativa) do seu sentido.” (SEIXO M. A., 1998, p. 23).

Pela via do contacto com o *Outro* se delineia, assim, uma viagem interior, e é essa viagem interior que inicia e encerra o deslocamento e que pressupõe, como toda a ação a que preside o raciocínio, um questionar sistemático. No caso das obras analisadas, essa interrogação constante, capaz de conduzir o ser humano à concretização de projetos, conduziu as personagens ao conhecimento do que de mais essencial, profundo e, até, secreto possuíam; conduziu, igualmente, à descoberta de lugares a que acederam porque, de alguma forma, um dia, se interrogaram.

A reflexão, que, como num círculo, inicia a viagem, permite concretizá-la e encerrá-la, conduz a ilações capazes de suscitar no indivíduo mudanças de carácter intrínseco e permanente – das impressões sobre uma incursão pelas colinas de Chittagong, traduzirá assim Lévi-Strauss um pensamento que frequentemente assola os que trotam mundo: “Basta pouco para existir: pouco espaço, pouca alimentação, pouca alegria, poucos utensílios ou instrumentos; é a vida num pedacinho. Mas, em compensação, parece existir muita alma. [...] Como interpretar de outra maneira a naturalidade com que essa gente toma lugar no cosmos?” (LÉVI-STRAUSS, 1957, p. 143). A itinerância modifica os que dela participam.

A viagem é o projeto privilegiado que coloca o indivíduo diante de um mundo sobre o qual deseja refletir. Coloca-o numa posição privilegiada de observação; pese embora o facto de nem sempre essa observação ser imparcial, ajuda-o a refletir sobre um espaço geográfico que passa a conhecer e que até ao momento em que a ele se desloca era apenas uma projeção

mental. Contribui para que o indivíduo se repense nesse espaço, a partir do momento em que a ele acede, numa reflexão que fora, até aí, marcada pela distância. Ao alcançá-lo, passa a participar do espaço, da sua dinâmica própria, integra-o, ainda que de modo temporário, e integra-se nele como novo elemento de um lugar com o qual ganhou proximidade e que lhe era, até então, alheio.

Esse lugar a que se chega, a que não se pertence, na origem, mas em cuja organização aquele que se desloca inscreve a sua presença é, ao mesmo tempo, o lugar que modifica o indivíduo e que por ele é modificado, uma ideia que consideramos apropriado fundamentar com palavras da décima lição de um curso ministrado por Ortega y Gasset cujas lições estão reunidas no livro *Que é a Filosofia?*: “[...] viver é, evidentemente, em sua própria raiz, achar-se diante do mundo, submerso em seu tráfego, em seus problemas, em sua trama irrequieta.” (GASSET, 1961, p. 231). Nas obras que optámos por estudar, encontramos essa interação entre o ser e o espaço a partir do momento em que se verifica a observação *in loco*.

Assim, podemos dizer que a reflexão está presente quer na origem da viagem, quer na viagem, quer no ciclo que a encerra, porque se trata efetivamente de um processo de questionamento que conduz a um lugar: aquele que se questiona enceta, por isso, a viagem, consolida o que foi um projeto resultante dessa interrogação sistemática que a torna produto do pensamento.

No decurso da viagem, refletir sobre todas as ações que lhe estão ligadas é um ditame a que não pode fugir quem a concretiza, já que a viagem constitui sempre um desafio e enquanto desafio obriga a um incessante exercício mental: onde estou, por que razão estou, como resolvo o facto de estar – são indagações constantes do viajante que parte em cumprimento de objetivos. Pensamentos como “É impossível saber se estou a ser enganado ou não.” (MO, p. 154) ou “Fui ficando cada vez mais aflito.” (SPSP, p. 123) atravessaram o pensamento das personagens dos textos de Bernardo Carvalho, da mesma forma que frequentemente se colocam aos protagonistas das viagens factuais.

O viandante enfrenta obstáculos que só pelo raciocínio sistemático consegue superar; há um aliar do pensamento à ação – um método que se torna imprescindível no decurso da viagem e que se verifica nos deslocamentos relatados nas obras analisadas. O encontro do Ocidental e do guia Purevbaatar com quatro lutadores nas margens do lago Dörgön Nuur exemplifica o sentimento de tensão a que se sujeita o viajante: “Na incompreensão só me resta escolher entre o paternalismo e o medo. Começo a entrar em pânico. Continuo escrevendo para

disfarçar.” (MO, p. 182). De igual forma, o narrador de *O Sol se Põe em São Paulo* enfrenta a desolação quando, à chegada ao Japão, não consegue comunicar para obter informações: “Eu ia passar o resto da vida ali, perdido, a poucos metros do hotel, sem poder vê-lo. Sentei numa mureta e já estava pronto para chorar quando vi uma mulher ocidental.” (SPSP, p. 108). De facto, no decurso de cada um dos deslocamentos que nos são apresentados nas duas narrativas, os seus protagonistas são obrigados a formular e reformular os seus atos, e essa é, ao mesmo tempo, uma necessidade do viajante real e do viajante ficcional.

Todos os deslocamentos com que nos deparamos nas duas obras exigiram uma reflexão constante para a concretização da viagem e, no encerrar do ciclo que é o deslocamento, o protagonista da viagem obrigatoriamente reflete sobre ela, por uma ou por outra razão, frequentemente pelas dificuldades que lhe são inerentes, mas também, por vezes, pelo desfecho.

A obra *Mongólia* é um exemplo de que a viagem se encerra também com e pela reflexão. As palavras do Ocidental, no momento em que cumpre o objetivo de um deslocamento marcado pela perseverança, traduzem esse diálogo interior, do sujeito consigo próprio – “Como na primeira e única vez que o vi antes desta viagem, quando ele tinha apenas cinco anos e não podia entender quem eu era nem o que estava fazendo ali. Estamos voltando para casa”. (MO, p. 234). Posterior a este raciocínio que encerra, concomitantemente, as viagens do Ocidental e do fotógrafo, também as emoções expressas pelo primeiro narrador, após a morte do Ocidental, confirmam a viagem como motivadora de uma análise reflexiva: “Senti vergonha de não ter compreendido antes e de não ter pedido desculpas ao Ocidental. Ele tinha me deixado suas anotações de viagem para que eu compreendesse, como uma explicação” (MO, p. 238).

No caso de *O Sol se Põe em São Paulo*, a descoberta da verdade e o desvendar de todos os enigmas que estavam associados às personagens de Jokichi e de Setsuko / Michyio também encerram um ciclo, também conduzem a uma reflexão, com um elemento adicional, que é o facto de todo o conteúdo da carta, que nesta obra desvenda segredos e mistérios, levar a que os leitores (dentro e fora da narrativa) repensem a sua posição no mundo, nomeadamente, também, no que à guerra concerne; guerra que nesta narrativa desencadeou um conjunto de peripécias de contornos cruéis, de episódios geradores de ódio, que constituíram revezes por vezes fatais para as personagens e que são revelados através desta carta.

“O que Michiyo me propôs foi um aprendizado e um desafio. [...] O oposto é o que mais se parece conosco.” (SPSP, pp. 165-166), afirma o narrador quando, no regresso ao Brasil reflete sobre a viagem que fez e sobre todos os que se deslocam em busca de algo.

Conclusão

À elaboração do presente trabalho presidiu a intenção de cumprir uma meta acadêmica que sempre ansiámos que estivesse em estreita relação com um modo peculiar de observar e entender o mundo – captar a sua essência não através de uma janela, mas *in situ*, sem a intermediação da lente de um fotógrafo, de um realizador, ou do vidro de um veículo em movimento.

As obras *Mongólia* e *O Sol se Põe em São Paulo*, de Bernardo Carvalho, assemelharam-se-nos matéria ideal para concretizar uma reflexão sobre a temática da viagem, na sequência de uma leitura pormenorizada e de uma análise crítica que permitisse comparar as duas obras que constituem o *corpus* da tese e interpretá-las à luz da possível relação com outros textos, literários e de cariz teórico.

Na verdade, as obras propostas constituem, *per se*, a expressão de um conjunto de indagações sobre o papel do ser humano na sociedade moderna: a trajetória de cada indivíduo, as escolhas, as consequências dessas escolhas e o novo ser que frequentemente emerge da construção identitária resultante das opções feitas. Cada uma das obras encerra, além disso, nas suas distintas tramas ficcionais, uma problematização em torno dessa composição, constituída por múltiplos fatores, que é a identidade de cada ser humano, considerado isoladamente e como parte do todo que é a sociedade em que se insere.

Mongólia e *O Sol se Põe em São Paulo* pareceram, pois, terreno fértil para originar uma reflexão em torno da viagem em demanda de uma identidade, o que nos concentrámos em fazer no primeiro capítulo, a par de uma análise do que nestas obras constituem os registos ficcionais das viagens dos intervenientes na ação (cartas e diários).

As obras proporcionaram, além disso, a possibilidade de considerar analiticamente a estreita relação entre o deslocamento e a procura e subsequente reunião com a identidade, que não raras vezes se concretiza no encontro com o *Outro*. Acentuar a viagem como meio privilegiado de proporcionar esse encontro foi matéria a que nos dedicámos no segundo capítulo, em análise que deixou lugar a considerações sobre o Oriente e o Ocidente, enquanto espaços dicotómicos – “o mundo é feito de duas metades, o Ocidente e o Oriente” (SAID, 1990, p. 24) – que acolheram a movimentação das personagens na procura de elos que haviam perdido.

Os textos de Bernardo Carvalho foram, ainda, no terceiro capítulo deste trabalho, geradores de reflexão sobre a viagem como resultado das sistemáticas dúvidas com que, ao longo dos tempos, o ser humano se debate e relativamente às quais a viagem tem constituído, também de forma sistemática, a origem ou as respostas com que buscou pôr termo a essas dúvidas.

A leitura das obras escolhidas assentou, desde o primeiro momento, na consciência de que ofereciam matéria para uma análise comparativa, como ofereciam a possibilidade de tecer considerações sobre as temáticas identificadas como fulcrais na teia ficcional que as compõe (demanda, deslocamento, identidade, encontro). Da mesma forma, os argumentos que formam o corpo do trabalho e as citações que os sustentam foram selecionados tendo em conta a leitura dos textos do *corpus*.

Nessa medida, acreditamos ter obtido êxito na consecução dos objetivos primordiais a que nos propusemos: refletir sobre a demanda como motivação para o deslocamento; perspectivar a escrita diarística e, muito especialmente, a epistolografia como registos cabais para dar boa conta da empresa de uma demanda, de uma viagem ou de ambas; analisar os textos do *corpus* na sua relação com a demanda de uma identidade perdida; considerar de forma crítica o papel da viagem na consecução dessa demanda; avaliar o Encontro por que se anseia como a força capaz de impulsionar o indivíduo no sentido do deslocamento.

Por outro lado, se considerarmos o presente trabalho um périplo pelos temas e textos propostos (ficcionais e teóricos), numa ideia que por certo já não será original, mas que acreditamos ser eficaz, enquanto metáfora, à semelhança de qualquer outra viagem, ele estará sempre incompleto e, também à semelhança das viagens que deixamos incompletas, por não termos sido capazes de ver / ler tudo, as razões são as mesmas – é incomensurável a matéria que se deseja alcançar, é ínfimo o tempo, se comparado com o que se quer abarcar. Além disso, as temáticas que as obras contemplam alargam-se, multiplicam-se e só um exame à lupa, que tentámos, mas que sabemos estar longe de ter completado, poderia incluir no presente trabalho todos os temas suscitados.

Bibliografia

- ÁGUAS, Neves – Fernão de Magalhães A Primeira Viagem À Volta do Mundo Contada Pelos Que Nela Participaram. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1990.
- ÁGUAS, Neves – Roteiro da Primeira Viagem de Vasco da Gama. Mem Martins: Edições Europa-América, 1998.
- ÁLVARES, M. C., CURADO, A. L. & SOUSA, D. – Nota introdutória (pp. 11-14) In ÁLVARES, M. C., CURADO, A. L. & SOUSA, D. (orgs.) O Imaginário das Viagens – Leitura, Cinema, Banda Desenhada [em linha]. 1ª ed. Edições Húmus - Universidade do Minho - Centro de Estudos Humanísticos, 2013. [Consult. 19 Maio 2018]. Disponível na internet: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/35198>.
- ALVES, Candice Martins – ReVeLe – Revista Virtual dos Estudantes de Letras. Espaços Urbanos Contemporâneos em O Sol se Põe em São Paulo, de Bernardo Carvalho [em linha]. Agosto de 2011. [Consult. 19 Jul 2018]. Disponível na internet: www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/revele/article/view/3880.
- ARENDT, Hannah – A Condição Humana. Relógio D'Água Editores, 2001.
- AVELAR, Ana Paula – Da História e da Literatura: Percursos de Uma Expansão [em linha]. *Actas do Colóquio - Literatura e História*. Universidade Aberta, 2002. (pp. 339-346) [Consult. 19 Jul 2018]. Disponível na internet: <https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/325/1/ACTAS-Literatura%20e%20Hist%C3%B3ria339-346.pdf.pdf>.
- BARRENECHEA, Ana María – Genre Studies In Hispanic Literature [em linha]. Center for Latin American and Caribbean Studies University of Michigan Ann Arbor, 1990. Vols. XV, No 39 [Consult. 27 Maio 2018]. Disponível na internet: <https://www.jstor.org/stable/41491374>.
- BENEDICT, Ruth O Crisântemo e a Espada, Padrões da Cultura Japonesa [em linha]. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972. [Consult. 26 Maio 2018]. Disponível na internet: https://social.stoa.usp.br/articles/0016/4988/BENEDICT._O_crisA_ntemo_e_a_espad_a.pdf.
- BRIZUELA, N., & CARVALHO, B. – Bernardo Carvalho by Natalia Brizuela [em linha], 2008. [Consult. 14 Ago. 2018]. Disponível na internet: <http://bombmagazine.org/article/3038/bernardocarvalho>.
- CALVINO, Ítalo – Seis Propostas Para o Próximo Milénio. 5ª ed. Santa Maria da Feira: Editorial Teorema, 2006.
- CAMINHA, Pero Vaz; Carta a El-Rei D. Manuel sobre o Achamento do Brasil [em linha]. Lisboa; Parque Expo 98.; 1997 [Consult. 26 Maio 2018]. Disponível na internet: <http://www.culturabrasil.org/zip/carta.pdf>.

- CAMÕES, Luís de – Os Lusíadas. Lisboa: A Bela e o Monstro Edições, 2011.
- CARVALHO, Ana Cristina – Ferreira de Castro e as suas Crónicas Mediterrânicas: Pequenos Mundos do escritor 'vagamundo'. In M. A. Lousada & A. V. (eds.); Literatura, Viagens e Turismo Cultural no Brasil, em França e em Portugal [em linha]. Lisboa: Centro de Estudos Geográficos, Instituto de Geografia e Ordenamento do Território, Universidade de Lisboa; 2017. pp. 201-212. [Consult. 14 Ago. 2018]. Disponível na internet: https://run.unl.pt/bitstream/10362/37768/1/E_book_Literatura_Viagens_Turismo_Cultural.pdf.
- CARVALHO, Bernardo – Mongólia. Lisboa: Edições Cotovia, 2007.
- CARVALHO, Bernardo – O Sol se Põe em São Paulo. Lisboa: Edições Cotovia, 2007.
- CEIA, Ceia – E-Dicionário de Termos Literários (EDTL) [em linha], s.d. [Consult. 26 Maio 2018]. Disponível na internet: <http://edtl.fcsh.unl.pt>.
- CHARDIN, Pierre Teilhard de – O Fenómeno Humano [em linha]. Porto: Livraria Tavares Martins, 1970. [Consult. 26 Maio 2018]. Disponível na internet: <https://portalconservador.com/livros/Pierre-Teilhard-de-Chardin-O-Fenomeno-Humano.pdf>.
- CHAVES, Castelo Branco – Os Livros de Viagens em Portugal no Século XVIII. 2ª ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa – Ministério da Educação, 1987.
- CHIARELLI, Stefania – As Coisas Fora do Lugar: Modos de Ver em Bernardo Carvalho [em linha]. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, 2007. [Consult. 26 Maio 2018]. Disponível na internet: <file:///C:/Users/Utilizador/Downloads/Dialnet-AsCoisasForaDoLugar-4846025.pdf>.
- CUNHA, Paula C. Ribeiro – Apontamentos Teóricos sobre Literatura de Viagens [em linha]. Universidade Federal da Paraíba, 2012. [Consult. 27 Jul. 2018]. Disponível na internet: <http://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/57686/60741>.
- EIKHENBAUM, B. – Sobre a Teoria da Prosa. In T. Todorov, Teoria da Literatura. Lisboa: Edições 70, 1978. pp. 75-91.
- ELSRUD, Torun – Taking Time and Making Journeys: Narratives on Self and the Other among Backpackers [em linha]. Lund: Lund University, 2014. [Consult. 25 Jul. 2018]. Disponível na internet: <http://portal.research.lu.se/ws/files/4440256/8865603.pdf>.
- FOUCAULT, Michel – O Que É um Autor; 3ª ed.; Editora Passagens; 1992.
- FREITAS, Maria Teresa de – Revista USP. Exotismo e Alteridade: Histórias Brasileiras de Blaise Cendrars [em linha]. Junho/Agosto de 1998. pp. 178-184 [Consult. 29 Jul. 2018]. Disponível na internet: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/28413/30269>.

- FRIGHETTO, Gisele Novaes – A Representação Ficcional em Dois Romances de Bernardo Carvalho [em linha]. Magma, (s.d.). pp. 43-54. [Consult. 29 Jul. 2018]. Disponível na internet: <file:///C:/Users/Utilizador/Downloads/90154-Texto%20do%20artigo-129634-1-10-20150213.pdf>.
- GARRETT, Almeida – Viagens na Minha Terra. Lisboa: Editora Centralivros, 1997.
- GASSET, José Ortega y – Que é a Filosofia? Rio de Janeiro: Livro Ibero-Americano, 1961.
- GINZBURG, Jaime – O Narrador na Literatura Brasileira Contemporânea [em linha]. *Tintas*. Quaderni do Letterature Iberiche e Iberoamericane, 2012. pp. 199-221. [Consult. 18 Jul. 2018]. Disponível na internet: <https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/viewFile/2790/2999>.
- GÍRON, Luís Antônio – *Revista Época*. Labirinto sem paredes [em linha]. s.d. [Consult. 14 Mar. 2018]. Disponível na internet: <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,,EPT615495-1661,00.html>.
- GONÇALVES, Marco Antonio – Traduzir o Outro: Etnografia e Semelhança [em linha]. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010. [Consult. 14 Jul. 2018]. Disponível na internet: [file:///C:/Users/Utilizador/Downloads/Traduzir o Outro. Etnografia e Semelhança%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Utilizador/Downloads/Traduzir o Outro. Etnografia e Semelhança%20(1).pdf).
- HOMERO – Odisseia. (F. Lourenço, Trad.). 1ª ed. Lisboa: Quetzal Editores, 2018.
- HULME P. – The Cambridge Companion to Travel Writing [em linha]. (P. Hulme & T. Youngs, Edits.) Cambridge: Cambridge University Press, 2002. [Consult. 14 Mar. 2018]. Disponível na internet: <https://www.unikore.it/phocadownload/userupload/a94996f62b/Cambridge-Companion-to-Travel-Writing.pdf>.
- HUSSERL, Edmund – Meditações Cartesianas - Introdução à Fenomenologia [em linha]. São Paulo: Madras Editora, 2001. [Consult. 14 Jun. 2018]. Disponível na internet: <https://pt.scribd.com/doc/109807822/105058340-Edmund-Husserl-Meditacoes-Cartesianas-Introducao-a-Fenomenologia>.
- IANNI, Octavio – Enigmas da Modernidade – Mundo [em linha]. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira 2003. [Consult. 14 Mar. 2018]. Disponível na internet: https://www.academia.edu/25031592/Enigmas_da_Modernidade_Mundo-Octavio_Ianni.
- KAYSER, Wolfgang – Análise e Interpretação da Obra Literária. Coimbra: Editora Arménio Amado, 1985.
- LARAIA, Roque de Barros – Cultura: um Conceito Antropológico [em linha]. Rio de Janeiro: Zahar Ed, 2001. [Consult. 24 Jul. 2018]. Disponível na internet: <file:///C:/Users/Utilizador/Downloads/Laraia%20Cultura%20um%20conceito%20Antropol%C3%B3gico.pdf>.

- LÉVI-STRAUSS, Claude – Tristes Trópicos [em linha]. São Paulo: Editora Anhembi Limitada, 1957. [Consult. 7 Mar. 2018]. Disponível na internet: https://monoskop.org/images/1/11/Levi-Strauss_Claude_Tristes_tropicos.pdf.
- LÉVI-STRAUSS, Claude – Antropologia Estrutural Dois [em linha]. 4ª ed. Rio de Janeiro; Editora Tempo Brasileiro; 1993. [Consult. 7 Mar. 2018] Disponível na internet: <https://dynamicon.com.br/wp-content/uploads/2017/02/Antropologia-Estrutural-de-Claude-Levi-Strauss.pdf>.
- MACHADO, Álvaro Manuel – O Mito do Oriente na Literatura Portuguesa. 1ª ed. Lisboa: Instituto da Cultura e Língua Portuguesa - Ministério da Educação, 1983.
- MACHADO, Álvaro Manuel, & PAGEAUX, Daniel-Henri – Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura. Lisboa: Edições 70, (s.d.).
- MESQUITA, António Pedro – Reler Platão, Ensaio sobre a Teoria das Ideias. Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1995.
- MICELI, Sonia Aurora – De Cartas e Mapas. Livro, Viagem e Paisagem em Bernardo de Carvalho e Ruy Duarte de Carvalho [em linha]. Lisboa: Universidade de Lisboa - Faculdade de Letras, 2016. [Consult. 14 Maio 2018]. Disponível na internet: http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/27930/1/ulfl233443_td.pdf.
- MOUTINHO, K. & DE CONTI, L. – Psicologia: Teoria e Pesquisa. Análise Narrativa, Construção de Sentidos e Identidade [em linha]. Abril-junho 2016. 32, 1-8. [Consult. 14 Maio 2018]. Disponível na internet: <http://www.scielo.br/pdf/ptp/v32n2/1806-3446-ptp-32-02-e322213.pdf>.
- PACHECO, Joice Oliveira – Revista Eletrônica dos Discentes de História. Identidade Cultural e Alteridade: Problematizações Necessárias [em linha]. Universidade de Santa Cruz do Sul, s.d. [Consult. 14 Maio 2018]. Disponível na internet: http://www.unisc.br/site/spartacus/edicoes/012007/pacheco_joice_oliveira.pdf.
- PESSOA, Fernando – Poesias de Álvaro de Campos. Lisboa: Edições Ática, 1980.
- PIÑON, Nelida – Aprendiz de Homero. La Habana, Cuba: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2010.
- REIS, C., & LOPES, A. C. – Dicionário de Narratologia. Coimbra: Livraria Almedina, 1990.
- RESENDE, B. – Revista Terceira Margem, 14. A Literatura Brasileira num Mundo de Fluxos [em linha]. 2010. pp. 103-112. [Consult. 26 Jul. 2018]. Disponível na internet: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/10951/8010>.
- RESENDE, Beatriz – Possibilidades da Nova Escrita Literária no Brasil In B. Resende & E. Finazzi-Agró, Possibilidades da Nova Escrita Literária no Brasil [em linha]. Editora Revan, 2014. pp. 9-24. [Consult. 26 Jun. 2018]. Disponível na internet: <https://tonaniblog.files.wordpress.com/2016/05/possibilidades.pdf>.

- ROCHA, Andrée – A Epistolografia em Portugal. 2ª ed. Porto: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1985.
- SAID, Edward W. – Orientalismo – O Oriente Como Invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SEIXO, Maria Alzira – A Viagem na Literatura – Cursos da Arrábida. Mira Sintra - Mem Martins: Publicações Europa-América, 1997.
- SEIXO, Maria Alzira – Poéticas da Viagem na Literatura. Lisboa: Edições Cosmos, 1998.
- SEVERINO, Emanuele – A Filosofia Contemporânea. Lisboa: Edições Setenta, 1986.
- SILVA, Agostinho da – Textos e Ensaios Filosóficos I. 5ª ed. Lisboa: Âncora Editora, 2001.
- SILVA, Vítor M. de A. e – Teoria da Literatura. 6ª ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1984.
- STEINBECK, John – Viagens com o Charley. Lisboa: Edição Livros do Brasil, (s.d.).
- TORUN, Elsrud – Taking Time and Making Journeys – Narratives on the Self and the Other Among Backpackers [em linha] Lund, Suécia: Lund University, 2004. [Consult. 25 Jul. 2018]. Disponível na internet: <http://portal.research.lu.se/ws/files/4440256/8865603.pdf>.